



Centre d'Études Doctorales en Lettres et Sciences Humaines
Formation doctorale « Littérature et Arts »

**Laboratoire de Recherches sur la Narration, l'Imaginaire et les
Formes Culturelles**

Thèse pour l'obtention du Doctorat ès Lettres

**Du pictural au scriptural dans l'œuvre
romanesque d'Émile Zola :**

*Le Ventre de Paris, La Faute de l'abbé Mouret, L'Assommoir,
Une page d'amour et L'Œuvre*

Préparée par :
Abdessamad ISSAM
CNE : 2121202958

Sous la direction de Monsieur
le professeur Abderrahim
TOURCHLI

Année universitaire : 2020-2021

**Du pictural au scriptural dans l'œuvre
romanesque d'Émile Zola :**

*Le Ventre de Paris, La Faute de l'abbé Mouret, L'Assommoir,
Une page d'amour et L'Œuvre*

Dédicace

À tous ceux, à toutes celles que j'aime et qui me rendent le même amour sans en lésiner ni sur l'intensité ni sur la sincérité. À tous ceux qui m'ont constamment épaulé via leur soutien à la fois précieux et inconditionnel, qui m'ont prodigué leur affection, investi de leur confiance et qui m'ont consenti, sans parcimonie aucune, moult sacrifices.

Remerciements

Nous tenons tout d'abord à rendre hommage au directeur de cette thèse, Monsieur le Professeur **Abderrahim TOURCHLI**, qui a su éveiller en nous l'intérêt pour la recherche, qui a mis tant de confiance, de patience et de générosité dans la direction de notre travail. Nous lui exprimons notre plus profonde et sincère gratitude pour nous avoir guidé, encouragé, conseillé pendant plusieurs années tout en nous faisant l'honneur de nous donner la responsabilité du choix du plan et les pistes d'investigation. Il a non seulement contribué à la création et à la finalisation de cette thèse, mais aussi à notre évolution intellectuelle. Les longues discussions que nous avons eues avec lui nous ont aidé non seulement à comprendre le sujet mais aussi nous-même. Un grand Merci à notre directeur de recherche qui a toujours cru que nous allions faire une bonne thèse et que serions heureux. Nous espérons ne pas l'avoir déçu.

Mes remerciements vont aussi à l'ensemble des membres du jury, d'avoir accepté, malgré leurs nombreuses occupations, d'examiner mon travail. Ils ont également contribué par leurs nombreuses remarques et suggestions lors des séminaires et des soutenances de thèses à améliorer la qualité de notre travail, et nous leur en sommes très reconnaissant. Leur présence est un grand honneur pour moi.

Il nous incombe de ne pas omettre de remercier tous ceux qui nous ont énormément aidé en consacrant leur temps à la relecture de cette thèse.

Celle-ci n'aurait ailleurs pas été réalisée sans l'apport tant moral que matériel de notre modeste famille et de nos amis qui nous ont permis de surmonter les périodes difficiles inhérentes à la vie de doctorant. Les mots de remerciements dont nous userions à cet effet ne pèseraient pas lourd en comparaison avec le poids et la valeur de l'aide reçue.

Introduction générale

Les convergences historiques entre littérature et peinture s'inscrivent bien évidemment dans le cadre général des divers contextes culturels et dépendent pour cette raison d'une histoire des idées et des sensibilités qui dépasse les limites étroites de ces deux arts. Certes, les matériaux et les techniques de la peinture et de la littérature sont fondamentalement différents comme le sont les conditions de création et les traditions, mais en dépit de ces différences congénitales, il y a lieu de se pencher sur les affinités et les lois communes car le dialogue entre les arts semble déterminant comme le témoigne Étienne Souriau, qui voit que « *peintres, sculpteurs, musiciens, poètes sont lévites au même temple. Ils servent, sinon le même dieu, du moins des divinités congénères.* »¹

Si ce dialogue caractéristique entre les deux formes d'art semble tellement important, c'est parce qu'au-delà des influences contextuelles, il touche à la nature profonde des deux arts qui, selon Daniel Bergez : « *ont en commun de s'articuler sur le mode de la représentation, en proposant un redoublement de la réalité* »². En effet, dans le texte comme dans le tableau, le monde vient d'une certaine manière trouver un redoublement de présence et le réel se reflète dans le miroir de l'œuvre d'art, quelle que soit la nature de l'œuvre, littéraire ou picturale. C'est par cette disposition commune à présenter le réel dans le miroir de l'œuvre que littérature et peinture se rencontrent le plus profondément, tout en s'écartant foncièrement par leurs modes de représentation.

¹ SOURIAU, Étienne, *La correspondance des arts : Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969, p. 20.

² BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 41.

D'emblée, il est indispensable de rappeler que la corrélation entre peinture et littérature remonte très loin dans l'Histoire. En effet, la correspondance des deux formes d'art est historiquement conçue sur un parallèle, qui de l'Antiquité jusqu'à la fin du XVIIIe siècle demeure celui de l'« *ut pictura poesis* »³, formulé par le poète latin Horace dans son *Art poétique* et compris dans le sens d'une invitation à s'inspirer de la peinture pour la composition de la poésie. Dès lors la peinture a été mise en situation de proximité ou de concordance avec la littérature, mais aussi de concurrence hiérarchique, puisque le plus souvent la peinture reste subordonnée à la rhétorique et le verbe garde toujours une hégémonie sur le tableau.

Cet échange fructueux entre littérature et peinture est historiquement dissymétrique étant donné que l'inspiration littéraire est une tendance générale de la peinture jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. Effectivement, vu que la peinture a une fonction religieuse et politique qui se légitime par référence aux textes fondateurs, sacrés et mythologiques, de la civilisation occidentale, ce sont les écrits qui ont alimenté en grande partie l'inspiration des peintres. Cela dit, tout l'art pictural religieux du Moyen-Âge est basé sur une connaissance approfondie de la Bible. À partir de la Renaissance, les tableaux à prétexte littéraire se multiplient. Non seulement les peintres continuent à interpréter les grands moments de l'Ancien et du Nouveau testament, mais ils puisent aussi dans la richesse des thèmes de la mythologie antique. La profusion et la précision de la représentation des symboles et des différents attributs des personnages du monde ancien indiquent une grande familiarité des artistes avec la littérature grecque et latine.

Cependant, tout bascule avec l'avènement de la modernité qui mène à l'autonomisation des arts visuels et à la revendication par les peintres de la

³ « *Ut pictura poesis* » est une expression latine qui signifie littéralement « comme la peinture, la poésie », c'est-à-dire « la poésie ressemble à la peinture ». Elle est tirée d'un vers de l'Art poétique d'Horace. Elle est devenue, surtout depuis la Renaissance, un thème incontournable de la critique littéraire et artistique sur la correspondance des arts. https://fr.wikipedia.org/wiki/Ut_pictura_poesis (consulté le 03-06-2021)

matière de leur art. Cela a considérablement bouleversé les rapports entre littérature et peinture parce que les artistes aspirent plus particulièrement à l'exclusion en peinture de l'ascendant littéraire. Les peintres se détournent de la peinture historique et les peintres d'obédience impressionniste en particulier refusent le recours à un sujet directement littéraire. Pour ces peintres, qui s'opposent autant au romantisme qu'aux habitudes thématiques des Salons, le fait de raconter une histoire ou de justifier le choix d'un motif par une légende, un événement ou une anecdote semble inutile d'autant plus que l'inspiration, selon eux, la source première d'impression devaient être la vie extérieure elle-même. C'est de cette tutelle littéraire que la peinture, depuis le XIX^e siècle, n'a cessé de vouloir se dégager notamment avec Courbet, Manet et les impressionnistes.

Mais c'est à partir de cette époque que la littérature s'est de plus en plus fréquemment référée à la peinture pour trouver dans cet art de nouvelles sources d'inspiration. De nombreux facteurs expliquent cette passion pour l'art qui s'empare de toute une génération de littérateurs entraînant ainsi une incroyable effervescence artistique fortement stimulée par la grande intimité entre peintres et écrivains comme l'atteste les regrets d'Henri de Latouche :

Des poètes encamaradent des musiciens, des musiciens les peintres, les peintres des sculpteurs ; on se chante sur la plume et sur la guitare ; on se rend en madrigaux ce qu'on a reçu en vignettes ; on se coule en bronze de part et d'autre.⁴

Non seulement nombre d'écrivains, comme Gautier, Vigny, Musset ou Eugène Sue fréquentaient les ateliers de peinture comme élèves, mais les peintres se mêlaient aux groupes littéraires qui se formaient autour du mouvement romantique.

⁴ De Latouche, Henri, « De la camaraderie littéraire » in *Revue de Paris*, volume 7, 1829, p. 108.

De même, l'accès au musée ou au Salon était entré dans les mœurs parisiennes. Ce fait a permis un renouvellement dans la manière de voir et d'écrire si caractéristique de la vie littéraire de l'époque. De longues et fréquentes visites au Louvre ont donné à tout un groupe de jeunes écrivains une réelle reconnaissance de la peinture, un langage commun avec leurs amis peintres et un désir d'enrichir leurs œuvres par cette culture acquise avec enthousiasme.

En effet, les romanciers du XIX^e siècle ont été littéralement obsédés par la peinture, alors qu'au siècle précédent seul Diderot, parmi les grands écrivains de sa génération, a témoigné d'un intérêt pour les arts. Ainsi, la tradition des écrits d'auteurs sur la peinture, initiée par Diderot, connaissait une grande profusion tout au long du XIX^e permettant alors aux écrivains d'épauler les peintres intéressés par des esthétiques nouvelles.

Aussi est-il frappant de constater que nombreux artistes se partagent entre ces deux pratiques artistiques : c'est le cas de Théophile Gautier, d'Eugène Delacroix, de Charles Baudelaire d'Eugène Fromentin, de Victor Hugo, d'Eugène Sue ou encore des frères Goncourt qui avaient songé à faire carrière d'aquarellistes. D'autres écrivains encore, habitués à visiter les ateliers de leurs amis peintres, se trouvaient dans l'impossibilité de demeurer indifférents aux audaces et au renouvellement constant de la peinture de l'époque. Par conséquent, ils ont puisé leurs thèmes dans la peinture.

Attirés par la puissance de l'image, ces écrivains cherchent à établir les équivalences littéraires à des données picturales en prenant en compte les effets de lumière, de couleurs et même de construction dans l'espace. Les romantiques et plus encore les romanciers réalistes veulent regarder comme le ferait un peintre. De nombreux écrivains, dont Stendhal, Balzac, Flaubert, les Goncourt, Zola, Huysmans, Maupassant, ont accordé une importance capitale à

la manière de regarder et de décrire, et cela les a incités à créer une prolifération de personnages de peintres.

Flaubert annonce Zola s'émerveillant de la singularité du mécanisme de son œil, lorsqu'il écrit à Louise Collet en 1852 : « *Je sais voir comme voient les myopes, jusque dans les pores des choses.* »⁵ Le peintre ne narre plus une histoire, l'écrivain s'inspire de la vision du peintre. L'écrivain d'ailleurs préfère souvent un style de peinture. Manet convient à Zola, Monet à Proust par exemple.

Force est de constater que cette intimité constante explique que les romanciers de l'époque aient si souvent mis en scène leurs amis artistes et que leur manière de voir les ait influencés. Effectivement, les sujets communs, les allusions constantes aux œuvres d'art contemporaines et les nombreux portraits fictifs de peintres soulignaient ce dialogue créateur entre les deux formes d'art. La peinture comme sujet littéraire était devenue inévitable comme dans *Le chef d'œuvre inconnu* de Balzac, *Manette Salomon* des Goncourt, *L'Œuvre* de Zola ou *Fort comme la mort* de Maupassant, etc. Ces romans illustrent cette lignée d'œuvres qui ont permis la manifestation d'un nouveau genre d'écrit appelé le roman de l'artiste où l'art et la littérature confluent et convergent. Ces textes, dont souvent le personnage principal est un peintre, évoquent la peinture et transmettent une vision personnelle de l'auteur sur l'esthétique artistique.

Zola était l'un des rares critiques d'art à déclarer un soutien indéfectible à l'Impressionnisme depuis ses premiers balbutiements puisqu'il le voit comme une manifestation de la modernité qui doit régner dans tous les domaines. Depuis ses fameux articles de *L'Événement*, il est regardé comme le défenseur courageux de la « Nouvelle Peinture »⁶ et en particulier de Manet. En effet, cet auteur a écrit dans son article intitulé *Mon Salon* lors de la

⁵ Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852.

⁶ Nous devons cette expression à Louis-Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture*, Paris, Éditions du Boucher, 2002.

première exposition des œuvres impressionnistes à Paris : « *Nous sommes, Dieu merci ! délivrés des Grecs et des Romains, nous avons même assez du Moyen Âge que le romantisme n'est pas parvenu à ressusciter chez nous pendant plus d'un quart de siècle.* »⁷

Dans cet extrait, Émile Zola exprime sa satisfaction de l'avènement du courant impressionniste qui a sonné le glas du romantisme jugé par lui comme une tentative vaine de réactualisation des idées et des préceptes de la période médiévale.

De même, la fréquentation assidue de ces artistes révolutionnaires et la grande complicité avec Cézanne ont profondément influencé le romancier, au point qu'il ambitionne d'englober art et littérature dans la même grande entreprise naturaliste. Pour Zola, il faut peindre la nature telle qu'elle est, ou plutôt telle que l'artiste la voit à travers l'« écran réaliste », qui « *serrant au plus près la réalité, se contente de mentir juste assez pour faire sentir un homme dans la justesse de la création* »⁸, pour produire « de la vie », en étant le plus proche possible de la réalité.

Le soutien de Zola envers ces peintres va vite devenir un emprunt puisque le jeune écrivain a ainsi déclaré : « *Je n'ai pas seulement soutenu les Impressionnistes, je les ai traduits en littérature, par les touches, notes, colorations, par la palette de beaucoup de mes descriptions.* »⁹

Dans cette citation, Zola est conscient de sa tentative de transposition des caractéristiques de la peinture impressionniste dans l'œuvre littéraire. En effet, il est communément admis que Zola accorde une place d'honneur et réserve une haute attitude à la peinture dans son œuvre puisque les références à

⁷ ZOLA, Émile, « Les actualistes [1868] », *Écrits sur l'art*, Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Éditions Gallimard, 1991, p. 206.

⁸ Lettre à Valabrègue, Paris, 18 Août 1864.

⁹ Cité par Virginie POUZET DUZER in *L'Impressionnisme littéraire*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2013, p. 108.

l'art sont nombreuses et que l'auteur « *a fait de la peinture son premier combat (...) [et] en a fait l'outil privilégié d'une optique et d'un style.* »¹⁰

Cependant, l'analyse du discours esthétique des textes zoliens s'est généralement bornée aux œuvres théoriques telles que les Salons. Parfois, cette analyse a visé les romans, encourageant les critiques à parler de l'« impressionnisme littéraire »¹¹ dans les descriptions zoliennes (les travaux de Patrick Brady, de Philippe Hamon ou de Joy Newton en témoignent). En fait, les rapports de Zola avec les peintres de cette école, les traits essentiels qu'il partage consciemment avec Cézanne, Monet, Manet et leurs camarades, son admiration déclarée pour la plastique de l'impression et pour la capture des instants précis et précieux poussent plus d'un critique à soutenir l'idée d'un Zola impressionniste.

Dans cette même perspective, une recherche intitulée « *Du pictural au scriptural dans l'œuvre romanesque d'Émile Zola* » fait l'objet de notre thèse. Envisager d'aborder ce sujet relèverait, a priori, davantage de la gageure puisque plusieurs thèses ne suffiraient pas à englober cette approche qui présente de nombreux pistes de recherche et de réflexion. S'engager à le faire induirait un travail de longue haleine.

Suite à ce constat, et vu la complexité, l'étendue de ce sujet et l'embarras suscité d'évidence par le flot d'interrogations qu'il amène, nous avons minutieusement pensé à focaliser notre effort et à porter tout notre intérêt sur l'étude de quelques rapports entre deux mouvements artistiques en

¹⁰ CARLES, Patricia, DESGRANGES, Béatrice, « Émile Zola et ses peintres : Essai de critique génétique » in *Lire/Dé-lire Zola*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2004, p. 35. (Sous la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine et d'Henri Mitterand)

¹¹ Le concept « impressionnisme littéraire » est utilisé par la critique littéraire de la fin du XIX^e siècle, et bien qu'il ait été repris depuis par de nombreux critiques et traité dans nombre travaux, ses caractéristiques précises restent à définir. Il demeure un concept vague, aux définitions multiples. Selon la célèbre définition de Brunetière, c'est la « transposition systématique des moyens d'expression d'un art, qui est l'art de peindre, dans le domaine d'un autre art, qui est l'art d'écrire » (Ferdinand Brunetière, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. 88). Mais, les controverses que l'expression a suscitées sont nombreuses au point que certains critiques ont nié la pertinence du concept et ont contesté même son existence comme dans le cas de Bernard Vouilloux par exemple qui a donné à l'un de ses articles le titre significatif « Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire » (2012).

l'occurrence le naturalisme zolien et l'impressionnisme pictural en vue d'éclaircir l'impact de la peinture sur l'écriture romanesque d'Émile Zola.

Pour le besoin de la démonstration, nous ferons porter notre étude sur cinq romans de la série des *Rougon-Macquart*. Afin d'illustrer l'étonnante influence de la peinture sur l'écriture romanesque zolienne, le choix du corpus de cette étude n'est pas allé, tout au long de son élaboration, sans hésitations. Certes, un grand choix d'œuvres s'offrait à nous, mais l'orientation première de ce travail portant essentiellement sur les affinités existant entre le chef de file du naturalisme et les arts plastiques justifie à la rigueur un tel choix. Par conséquent, nous avons retenu cinq œuvres par goût personnel d'abord mais aussi parce que les romans choisis offraient chacun à sa manière, une écriture quasi picturale.

Pour aborder de fond cette question de dialogue entre l'écriture romanesque de Zola et la peinture en général et en particulier celle des impressionnistes dans l'intention de faire apparaître quelques indices permettant de mettre au jour et de vérifier l'hypothèse d'un Zola impressionniste, nous allons exploiter cinq romans qui constitueront le substrat de notre analyse. Les œuvres en questions sont :

- *Le Ventre de Paris* met en place un personnage - peintre nommé Claude qui rappelle le héros du premier roman de Zola *La Confession de Claude*. Il est le porte-parole de Zola dans la mesure où il exprime sa vision de littérateur et ses aspirations à propos du domaine de la peinture.
- *La Faute de l'abbé Mouret*, au contraire du premier roman, ne met pas en scène un peintre mais, de toutes les œuvres de Zola, c'est le roman qui traite le mieux du thème de la peinture selon les propos de l'auteur lui-même.

- *L'Assommoir* de son côté, et de par son succès retentissant, révèle l'inspiration picturale de Zola à travers des passages descriptifs dont la construction rappelle les techniques de la nouvelle école en peinture.
- *Une Page d'amour* confirme le rapport de l'écrivain avec les peintres et nous présente le Paris de Zola en cinq tableaux différents selon les sentiments du personnage-voyeur.
- Enfin, *L'Œuvre*, en tant que roman d'artiste consacré complètement aux différents arts et principalement à la peinture, reprend le personnage de Claude, déjà vu dans *Le Ventre de Paris*, pour faire véhiculer les idées de Zola.

Dans notre analyse, une approche comparative s'avère la plus appropriée. Notre tâche consiste à soumettre les œuvres du corpus et les écrits critiques de l'écrivain à un travail de rapprochement et de confrontation avec les œuvres picturales notamment des impressionnistes et leur esthétique, et ce en vue de mettre en lumière les échanges et les interférences entre ce courant pictural et l'écriture zolienne non seulement sur le plan thématique mais aussi sur le plan stylistique. L'étude comparative permet de reconnaître une analogie dans le choix des motifs, des points de vue et des techniques entre la peinture de l'époque et certains extraits descriptifs lorsqu'on les place en regard.

C'est en effet à travers ce corpus d'œuvres rédigées par le chef de file du naturalisme que nous interrogerons la notion d'impressionnisme littéraire, et poserons l'hypothèse de l'existence d'un impressionnisme dans la fiction de Zola. À travers les romans retenus, nous tenterons de cerner les contours d'un impressionnisme assimilé à la représentation de l'expérience subjective de la perception. Pour ce faire, cette recherche se propose de répondre aux questions suivantes :

- Dans quelle mesure ce style pictural influence-t-il l'écriture romanesque de Zola ?

- Quels aspects visuels de l'écriture, ainsi que d'autres traits stylistiques, telles la fragmentation et la multiplicité des points de vue, peuvent être attachés à l'impressionnisme ?
- Quelles figures impressionnistes trouve-t-on dans les œuvres de notre corpus ?
- Le recours au pictural dans une œuvre romanesque est-il dû à un manque de compétences de littérateur ou constitue-t-il un point de départ pour révolutionner l'art du roman en se faisant un nom loin des écrivains célèbres comme Victor Hugo ou Balzac ?

Telles sont les questions liées à ce sujet et qui suscitent tellement de questionnements et légitiment l'essence de ce modeste travail et sa raison d'être. C'est à ces questions, et à bien d'autres encore, que nous allons nous évertuer à apporter des réponses tout au long de notre étude qui sera focalisée sur la conception de l'œuvre d'art et sa manifestation dans l'univers romanesque d'Émile Zola. Elle cernera le rapprochement de certaines peintures notamment de veine impressionniste de certains romans du chef de file du naturalisme. Dans cette perspective, notre recherche oscillera du texte romanesque au tableau et du tableau au texte en évoquant de temps en temps le discours de Zola, critique sur la peinture.

Notre intérêt comme l'indique le titre du présent travail est d'apporter un regard plus exhaustif sur le rapport de Zola à la peinture en général et à celle des impressionnistes en particulier tout en se basant sur une étude approfondie d'un corpus plus vaste. Un sujet qui a été ouvert il y a longtemps par d'autres auteurs, à l'instar de Philippe Hamon, Henri Mitterand, Alain Pagès, Joy Newton qui ont abordé la même thématique. Nos dettes à l'égard de ces spécialistes sont nombreuses même si leurs études étaient plus ou moins restreintes car elles étaient souvent limitées à un seul roman voire à un seul chapitre ou aspect. De ce fait, la genèse et l'émergence même de l'idée de

travailler sur l'apport de la peinture dans l'écriture romanesque zolienne jaillissent à n'en pas douter de la rareté en matière d'analyse et du désintérêt de la part des critiques et des spécialistes. Ceci ne peut que susciter davantage la curiosité du chercheur, et justifier, si besoin en était, une entreprise comme la nôtre. Si le présent travail confirme cet intérêt, il ambitionne surtout de présenter et de développer davantage quelques axes de recherche récents dans ce domaine, de renouer avec des pistes de recherche qui n'ont pas encore suscité tout l'intérêt des chercheurs et, enfin, d'ouvrir de nouvelles perspectives pour l'étude de la correspondances des arts.

Dans l'étude de ce sujet on propose un plan tripartite. Nous nous attèlerons dans la première partie de ce travail à passer en revue une partie des écrits de Zola en tant que critique d'art et théoricien littéraire pour pouvoir déceler les soubassements de la vision esthétique du chef de file du courant naturaliste. Nous nous attardons en premier lieu sur les premiers pas de Zola dans le domaine du journalisme et de la critique d'art. En deuxième lieu nous allons rappeler la position de l'écrivain à l'égard des nouvelles tendances dans le domaine pictural et ce à travers sa riposte véhémement contre Proudhon qui lui servait de clarifier sa pensée esthétique et sa défense sans faille de Manet et des peintres impressionniste qui ne craignent pas de salir le temple de l'art traditionnel en voulant révolutionner le domaine de la peinture. En dernier lieu, nous terminerons cette partie par l'analyse des idées de Zola en tant que critique littéraire en vue de mettre en lumière la vision esthétique du maître du naturalisme.

Nous tenterons, dans la deuxième partie de notre étude, de déterminer tout ce qui est de l'ordre du pictural en se situant sur le plan des thèmes et des sujets. L'irruption du thème de l'art, dans les œuvres de notre corpus, constitue ainsi le sujet qui nous occupera dans cette partie. Nous tâcherons d'étudier les

manifestations du scriptural dans l'œuvre romanesque de Zola en illustrant notre analyse par des exemples tirés des œuvres de notre corpus.

Dans un premier chapitre, nous nous penchons sur l'impact de la fréquentation des peintres impressionnistes sur Zola et sur sa reconversion du romantisme de ses premières années de jeunesse. Ce revirement se manifeste surtout par le penchant du jeune écrivain pour la vie moderne et ses sujets inépuisables et quelquefois prosaïques. Le second chapitre, sera destiné à répertorier, dans les romans de notre corpus, tout ce qui a rapport avec le thème de l'art et de l'artiste en nous attardant sur le manifeste esthétique zolien inséré dans les œuvres qui présentent un peintre parmi les personnages principaux. En fait, Dans *Le Ventre de Paris* et *L'Œuvre*, l'auteur exprime sa vision esthétique à travers la création artistique du peintre Claude. Il se sert de sa peinture comme relais d'une réflexion sur la création en général. Nous évoquons également les endroits de l'art, le personnel du milieu de l'art ainsi que le matériel pictural. Pour clore cette partie, nous allons analyser des extraits dans lesquels l'écrivain naturaliste adopte dans son écriture l'attitude d'un peintre en exploitant des genres picturaux divers tels le paysage, la nature morte et le portrait.

Dans la troisième et dernière partie, nous allons nous engager dans une discussion plus détaillée des techniques propres aux impressionnistes pour voir comment Zola les fait siens. Nous allons essayer de mettre en exergue quelques-uns des aspects impressionnistes dans quelques extraits tirés des cinq œuvres composant notre corpus.

Dans un premier temps, nous allons nous intéresser aux liens qui attachent Zola aux peintres du plein air en évoquant la méthode adoptée par le chef de file du naturalisme lors de la préparation de ses romans. Dans un deuxième temps, notre attention sera centrée sur la manière avec laquelle Zola s'approprie l'une des techniques les plus impressionnantes des peintres

impressionnistes à savoir celle de la série en relevant quelques-uns des exemples les plus pertinents. Nous analyserons également le traitement réservé à l'espace, à la lumière et à la couleur qui caractérise la description zolienne en vue de mettre en lumière la réverbération de la peinture impressionniste notamment sur l'écriture romanesque zolienne et son interpénétration. Enfin, nous nous pencherons sur les aspects qui attachent Zola aux peintres impressionnistes en se plaçant toujours sur le plan du style qui se manifeste à travers les effets de mouvement et de spontanéité accomplis par son choix de vocabulaire, des figures rhétoriques et de syntaxe qui caractérisent sa description.

Première partie :

**Zola critique d'art et théoricien
littéraire**

Chapitre I : Les balbutiements d'un critique d'art

Tout le monde connaît la carrière d'Émile Zola romancier. Mais beaucoup ignorent qu'il a débuté à écrire comme chroniqueur et critique d'art et que ses comptes-rendus du Salon de peinture et des expositions indépendantes, en rupture avec le goût dominant de l'époque avaient une grande audience dès les premiers articles consacrés à une réflexion théorique sur l'œuvre d'art. Ses articles témoignent de la relation soutenue que l'auteur des *Rougon-Macquart* entretenait pendant plus de vingt ans avec l'actualité artistique parisienne.

1. Les débuts difficiles d'un critique d'art

Après deux échecs successifs au baccalauréat, Zola était contraint d'abandonner ses études pour gagner sa vie et pour ne pas ruiner davantage sa mère. Fortement marqué par son échec à obtenir son diplôme, le jeune homme, persuadé d'avoir déçu sa mère, quitte le foyer maternel pour s'installer seul en 1861. Ainsi, il mène deux années de bohème insouciantes mais pénibles pendant lesquelles il fait l'expérience de la misère physique et morale. Il doit alors se résigner à gagner sa vie comme employé des douanes : « *Depuis que je suis à Paris, je n'ai pas eu une minute de bonheur* »¹², écrivit-il à Cézanne le 9 février 1860. Effectivement, les deux années qui suivirent furent miséreuses, sinistres et décourageantes.

Cependant, Zola est heureux malgré cette misère noire car il accélère sa formation et son instruction. En effet, il écrit des poèmes et des contes, lit Ronsard, Rabelais, Montaigne, les moralistes, les auteurs dramatiques du XVIIe siècle et il découvre Dante, Cervantès et Shakespeare.

Mais cette période de sa vie est aussi celle de ses premiers contacts avec l'univers des peintres. Cézanne, l'ami d'enfance tant attendu, le rejoint en avril

¹² Lettre à Cézanne, Paris, 9 février 1860.

1861 à Paris. Ensemble, ils font le tour des ateliers, visitent les académies où travaillent les rapins, le Salon de peinture et en particulier celui des Refusés, cette contre-exposition, en marge du Salon officiel, que Napoléon III a dû concéder aux artistes rejetés par le jury. Toujours fasciné par la peinture, il se rapproche des artistes impressionnistes et se lie d'amitié avec Manet.

2. Les premiers pas de journaliste et d'écrivain

L'événement décisif dans la formation intellectuelle et la carrière d'Émile Zola est sans doute son entrée à la librairie Hachette. En effet, le 1^{er} mars 1862, Zola, après avoir donné un coup de barre vigoureux en démissionnant, trouve un emploi chez Hachette, à la fois libraire, éditeur et distributeur, dans le tout nouveau service de publicité. Très vite, il devient chef de la publicité dont la mission consiste à donner la liste des publications Hachette et même de rédiger un bref commentaire critique de chaque ouvrage. Il y apprend les règles de l'édition moderne et établit des rapports professionnels avec certains des hommes de lettres les plus remarquables de l'époque, tels Sainte-Beuve, Hippolyte Taine et Émile Littré, François Guizot, Alphonse de Lamartine, Jules Michelet, Joseph Ernest Renan.

Ses fonctions durant presque quatre ans au service de publicité chez Hachette, où il occupe finalement un emploi équivalent à celui des attachés de presse modernes, permettent à Zola d'entrer en contacts avec les journaux et les revues. Lorsqu'il fait ses débuts dans le journalisme en 1863, Zola a compris que la presse est un moyen puissant pour l'ascension dans sa carrière littéraire.

Comme il l'espérait, son travail de publiciste chez Hachette et le journalisme lui ouvrent les portes de l'édition. Ainsi, le jeune lecteur passionné de Stendhal, de Balzac, de Flaubert et de Taine, ayant abandonné la poésie pour la prose sous les conseils de Louis Hachette, se lance dans l'écriture et

signe son entrée discrète en littérature par la publication en 1864 de son premier ouvrage sous le titre de *Contes à Ninon*¹³, œuvre tout vibrant du romantisme de son adolescence, qui s'ensuit par la parution en 1865 de son premier roman à caractère autobiographique intitulé *La Confession de Claude*¹⁴. Ce dernier, violemment attaqué par les critiques pour son réalisme hideux, provoque un scandale et des poursuites judiciaires au jeune romancier.

Cependant, le 31 janvier 1866, Zola quitte la librairie Hachette pour vivre de sa plume sinon comme romancier, du moins comme journaliste. Il entre comme chroniqueur dans le journal de Villemessant, *L'Événement*¹⁵, où il achève sa formation : c'est en commentant Stendhal, Balzac, Flaubert ou les Goncourt qu'il forge son propre style, c'est en analysant George Sand ou Victor Hugo qu'il se déprend du romantisme auquel il était très attaché depuis son adolescence. Travailleur acharné, ses contributions sont de plus en plus nombreuses et certains de ses articles font scandale à l'image de ceux dédiés à la défense de Manet et des jeunes artistes comme Fantin-Latour ou Bazille.

Dès lors, l'écrivain en herbe, faisant preuve d'une grande sociabilité et mettant à son profit la connaissance des mondes littéraire et artistique, collabore régulièrement avec les rubriques de critiques littéraires et artistiques de différents journaux tel *L'Événement* et *L'Événement illustré*, *La Cloche*, *Le Figaro*, *Le Voltaire*, *Le Sémaphore de Marseille* et *Le Bien public*. Cela lui permet de trouver un champ d'exercice qui lui convenait parfaitement pour donner libre cours à son talent de polémiste et pour dévoiler ses qualités d'écrivain au grand public. Sous peine de rester dans l'anonymat, il était contraint de faire un « coup d'éclat » selon les propos de François-Marie

¹³ *Contes à Ninon* est le premier ouvrage publié par Émile Zola en 1864. Ces contes annoncent des thèmes, des figures et des formes que l'écrivain développera dans ses grands chefs-d'œuvre.

¹⁴ *La Confession de Claude* est le premier roman d'Émile Zola. Paru en 1865, il est le récit adressé à ses amis restés en Provence d'un jeune provincial venu chercher la gloire et l'amour à Paris.

¹⁵ *L'Événement*, journal quotidien français fondé par Hippolyte de Villemessant paru en 1865-1866, dans lequel Émile Zola créa une rubrique célèbre : le courrier littéraire.

Mourad¹⁶ en choisissant la polémique pour faire entendre haut et fort ses idées esthétiques. Son travail en tant que chroniqueur lui permet de faire connaître les œuvres des artistes contemporains maudits tel que Manet, de s'initier au métalangage artistique, d'avoir des rapports directs avec plusieurs peintres et de nouer des amitiés avec un bon nombre d'entre eux.

Il maîtrise parfaitement ses interventions journalistiques et pratique un journalisme polémique, dans lequel il affichait ses haines, mais aussi ses goûts, mettant en avant ses positions esthétiques. Farouche défenseur de Manet, dont il clame qu'il a sa place au Louvre, et des futurs impressionnistes désireux d'imposer une nouvelle manière de voir, Zola stigmatise inlassablement les peintres académiques comme Cabanel, Gérôme, Meissonier et Bouguereau auxquels il refuse de dispenser les louanges parce qu'il les considère comme des peintres « confiseurs ». Ce soutien inconditionnel à l'égard de Manet et des artistes de la « Nouvelle Peinture », comme les appelait Duranty¹⁷, était jugé tellement scandaleux et inacceptable qu'il provoque le désabonnement massif des lecteurs peu habitués à entendre « l'âpre vérité » naturaliste obligeant ainsi le jeune Zola à cesser sa collaboration avec *L'Événement* en 1866.

Tous ces acquis, à savoir son penchant pour le visuel, ses contacts avec les peintres et ses entretiens sur l'art et la littérature vont orienter Zola vers une nouvelle activité, celle où il va jouer le rôle d'un éducateur qui informe et initie le public, qui révèle des artistes, explique et émet des jugements esthétiques sur les œuvres d'art. Par cette activité, Zola entre donc pleinement dans l'univers de la critique d'art. En effet, les conditions individuelles, les conditions intellectuelles et les conditions culturelles ont incité Zola à

¹⁶ François-Marie Mourad, agrégé de lettres modernes et docteur, est un professeur de Chaire Supérieure au Lycée Montaigne de Bordeaux. Membre du comité de rédaction des Cahiers naturalistes, il est spécialiste de Zola.

¹⁷ Louis Edmond Duranty est un romancier et critique d'art français, né le 5 juin 1833 à Paris, où il est mort le 9 avril 1880.

s'intéresser aux arts plastiques et à se convertir en critique d'art. En effet, cette dernière représentait, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, un débouché, d'abord provisoire, puis accessoire pour Zola dans la perspective d'une carrière littéraire. De même le journalisme a constitué pour les naturalistes une étape intermédiaire entre la publication des premières œuvres et la grande littérature. C'était à la fois un espace de lancement et une source de revenu, à condition, bien entendu, d'en sortir, de ne pas y rester tout au long d'une carrière.

Bien que n'ayant pas la renommée des critiques d'art célèbres comme Diderot, Baudelaire ou Apollinaire, Zola, par ses nombreux écrits sur l'art, appartient à cette famille de littérateurs-critiques ou « écrivains d'art »¹⁸ qui ont alimenté de leurs chroniques la matière d'un bon nombre de journaux et de revues. Il a, en effet, collaboré à plusieurs d'entre eux, d'abord en sa qualité de « chroniqueur artistique », ensuite en tant qu'écrivain d'art. La chronique, artistique comme littéraire, constitue un exercice de la plume autant que de la sensibilité, elle assouplit le regard, le forge et l'implique dans une visualité qui retentira avec plus de puissance encore dans le métatexte préréactionnel de la série, nourri par toutes ces influences.

Sur le plan formel, force et donnée de constater que les articles de Zola vont d'une simple information avec quelques notes explicatives à une étude assez longue s'étalant sur plusieurs pages en passant par un compte-rendu d'étendue moyenne. Ils se rapportent à des expositions collectives ou individuelles d'œuvres peintes ou concernent des artistes précis. Le contenu, quant à lui, nous livre certaines idées fondamentales qui sont à la base de la vision que le chef de file du naturalisme se fait de la peinture et des peintres. On peut les résumer en deux grandes idées. La première correspond à son rejet de la peinture académique confinée dans les contraintes et les conventions, la

¹⁸ Nous empruntons cette expression à Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art. 1902-1918*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1981, p. 371.

seconde se rapporte à son enthousiasme pour les peintres indépendants et innovateurs qui ne craignent pas de salir le temple de l'art tels Manet et les impressionnistes.

Cette activité paralittéraire à laquelle se sont exercés plusieurs écrivains constitue un moyen important pour la compréhension de leurs conceptions esthétiques, pour la connaissance de leurs sources d'inspirations et pour une bonne appréciation de leurs œuvres littéraires. En prenant la défense des peintres, les écrivains ont parfois plaidé pour leurs propres idées esthétiques et implicitement pour leurs œuvres. Ils ont révélé leurs doubles dans le domaine pictural et évoqué ceux auxquels ils ressemblent. Denis Diderot, Charles Baudelaire, Émile Zola et Guillaume Apollinaire, pour ne citer que les plus grands écrivains-critiques d'art, ont trouvé respectivement chez Jean-Baptiste Greuze, Eugène Delacroix, Édouard Manet et Pablo Picasso la matérialisation de leurs aspirations artistiques et des univers imaginaires qui étaient en accord parfait avec les leurs.

Ils ont aussi, en assumant la fonction de critique d'art, imposé ou dénigré des peintres, consacré ou réhabilité d'autres. Sensibles à la peinture et surtout à celle de leur époque, ils ont été amenés à repérer les ressemblances et les différences entre les artistes de leur époque, et à déterminer l'apport de ceux-ci par rapport à ce que la tradition avait dressé en références.

Chapitre II : Les conceptions esthétiques d'un critique d'art

Dès ses premiers écrits sur l'art, nous trouvons déjà les points d'ancrage d'une doctrine qui, certes, s'enrichira, se nuancera, mais dont les grands principes, au-delà des évolutions, resteront intangibles comme l'atteste Zola dans l'article qu'il publie le 2 juillet 1879 dans *Le Voltaire* : « Depuis le premier jour de mes débuts, je ne fais que développer la formule naturaliste (...) Toute la campagne que je fais aujourd'hui est déjà commencée dans 'Mes haines', ouvrage publié en 1866. »¹⁹

En effet, Zola a exprimé ses préférences esthétiques partiellement depuis ses premiers articles dans lesquels il définit sa conception de l'art par rapport à celle d'autrui, en opposition à Proudhon en 1865, ou en accord nuancé avec Taine en 1866. Mais, selon les propos d'Henri Mitterand²⁰ c'est son recueil d'essais littéraires et artistiques, publié en 1866 sous le titre polémique de *Mes Haines*, recueil des principales études littéraires du Salut public, qui marque vraiment le point de départ du naturalisme parce que c'est un texte programmatique à la fois dans les procédés et dans le contenu. Zola, le révolté, y exprime avec une vigueur absolue ses refus. Il martèle chaque fin de paragraphe d'un « *Je le hais* », vengeur et définitif. Ainsi le titre même du recueil « *Mes haines* », constitue un véritable défi aux règles sociales et idéologiques, la « haine » est un vice qui s'oppose à l'amour mais Zola la justifie dans les termes mêmes du sacré : « *la haine est sainte* »²¹.

Effectivement, tous les principes fondateurs de la doctrine de Zola s'y trouvent clairement posés attestant la posture militante que souhaite adopter le jeune littéraire. En effet, deux textes peuvent être considérés comme de véritables exposés doctrinaux : l'article paru le 4 mai 1866 dans *L'Événement*

¹⁹ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 12.

²⁰ Henri Mitterand, né le 7 août 1928, est un universitaire, auteur, et éditeur français qui a consacré une grande partie de ses livres et de ses articles à l'œuvre d'Émile Zola.

²¹ *Ibid.*, p. 35.

sous le titre : « *Le moment artistique* », où il a expliqué avec netteté quelles sont ses façons de voir en art, quelle est son esthétique : « *J'ai ma petite théorie comme un autre, et, comme un autre, je crois que ma théorie est la seule vraie. Au risque de n'être pas amusant, je vais donc poser cette théorie. Mes tendresses et mes haines en découleront tout naturellement.* »²²

Ivre de jeunesse, ivre de la vérité et de l'intensité dans l'art, ivre du besoin d'affirmer ses croyances à coups de massue, Zola établit les bases de sa théorie esthétique dès le début de sa carrière de critique d'art. Son esthétique est simple. Il n'y a, selon lui, que des beautés individuelles et particulières. Il rejette les tableaux peints selon les modèles des maîtres :

*Ma volonté énergique est celle-ci : je ne veux pas des œuvres d'écoliers faites sur des modèles fournis par les maîtres (...) Je ne veux pas des retours au passé, des prétendues résurrections, des tableaux peints suivant un idéal formé de morceaux d'idéal qu'on a ramassés dans tous les temps. Je ne veux pas de tout ce qui n'est point vie, tempérament, réalité !*²³

Zola défend en effet la science avec violence et critique tout ce qui dégrade l'Homme et le tire vers le bas. Il exprime son dédain et son indignation contre ceux qui se lamentent sur la prétendue médiocrité des créations contemporaines et rejette tous ceux qui, incapables de comprendre et d'accompagner le progrès, sont fermés à la modernité.

*Je hais les cuistres qui nous régendent, les pédants et les ennuyeux qui refusent la vie... Les sots qui n'osent regarder en avant, regardent en arrière. Ils font le présent des règles du passé, et ils veulent que l'avenir, les œuvres et les hommes, prennent modèle sur les temps écoulés.*²⁴

Vitupérant contre les impuissants qui appellent à l'imitation des œuvres du passé et qui refusent d'agrandir le cadre, contre les artistes et les critiques

²² *Ibid.*, p. 107.

²³ *Ibid.*, p. 109.

²⁴ *Ibid.*, p. 40.

qui veulent sottement faire de la vérité d'hier la vérité d'aujourd'hui, Zola déclare nettement : « *Les jours naîtront à leur gré, et chacun d'eux amènera une nouvelle idée, un nouvel art, une nouvelle littérature. Autant de sociétés, autant d'œuvres diverses, et les sociétés se transformeront éternellement.* »²⁵

En se dressant contre les tableaux peints suivant un idéal emprunté au passé, Zola insiste sur le fait que la mission de l'artiste est de saisir largement la nature en sa main et de la planter tout debout devant le public, telle qu'il la voit puisque l'art est un produit humain, « *une sécrétion humaine* ». Il a résumé sa position dans une formule aussi péremptoire que claire : « *C'est dans nous que vit la beauté et non en dehors de nous.* » Le sentiment esthétique se trouve ainsi déplacé du monde à l'artiste. Zola traduit ainsi la grande rupture esthétique qui a marqué l'avènement de la peinture moderne et l'univers de la représentation qui a dominé la peinture pendant quelques siècles est alors radicalement banni.

Le refus de l'historique, du théologique, du symbolique s'accompagne de la volonté de « *tout voir* » et de « *tout peindre* », selon les aspirations de Claude Lantier, le peintre de *L'Œuvre*²⁶. Zola considère en effet que toutes les conventions picturales de l'académisme doivent être récusées en notant dans sa Préface à l'exposition des œuvres de Manet en 1884 : « *Ne croyez pas qu'une chose est belle, qu'elle est parfaite, selon certaines conventions physiques ou métaphysique* »²⁷. Il considère ainsi que tout sujet est digne d'être représenté dans une œuvre d'art.

En effet, l'art académique est perçu par les réalistes et les naturalistes, comme une survivance de l'art religieux qui va chercher ses inspirations bien au-delà de l'homme contemporain, de la société contemporaine. De même que

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *L'Œuvre* est un roman d'Émile Zola publié en 1886, le quatorzième volume de la série *Les Rougon-Macquart*. L'ouvrage nous entraîne dans le monde de l'art et des artistes, à travers le portrait d'un peintre maudit, Claude Lantier, dont le personnage évoque Paul Cézanne, grand ami de Zola.

²⁷ *Ibid.*, p. 456.

Zola qui voit que l'art n'est qu'une production du temps, Castagnary²⁸ avait déjà noté dans son Salon de 1863 la nécessité de l'immersion de la production artistique dans le temps de l'histoire :

La peinture a pour objet d'exprimer, suivant la nature des moyens dont elle dispose, la société qui la produit (...) Par conséquent la peinture n'est point une conception abstraite, élevée au-dessus de l'histoire, étrangère aux vicissitudes humaines, aux révolutions des idées et des mœurs : elle est une partie de la conscience sociale, un fragment du miroir dans lequel les générations se contemplant tour à tour, et comme telle, elle doit suivre la société pas à pas, en noter les incessantes transformations.²⁹

Selon l'écrivain naturaliste, la peinture est une activité humaine qui doit être estimée et jugée comme toutes les autres, en fonction des temps et des lieux, en fonction des hommes qui créent ou qui regardent, jamais par référence à un modèle idéal que l'artiste devrait s'efforcer de retrouver :

C'est une autre bonne plaisanterie de croire qu'il y a, en fait de beauté artistique, une vérité absolue et éternelle (...) Comme toute chose, l'art est un produit humain, une sécrétion humaine ; c'est notre corps qui sue la beauté de nos œuvres. Notre corps change selon les climats et selon les mœurs, et la sécrétion change donc également. C'est dire que l'œuvre de demain ne saurait être celle d'aujourd'hui ; vous ne pouvez formuler aucune règle, ni donner aucun précepte ; il faut vous abandonner bravement à votre nature et ne pas chercher à vous mentir.³⁰

De ce fait une œuvre réaliste ou naturaliste doit non seulement être située dans un temps et dans un espace précis qu'elle analyse et représente, mais elle doit essentiellement être située dans le temps et dans l'espace de l'artiste. Le refus des références historiques, mythologiques et religieuses

²⁸ Jules-Antoine CASTAGNARY, né le 11 avril 1830 et mort à Paris le 11 mai 1888, est un critique d'art et journaliste français.

²⁹ CASTAGNARY, Jules-Antoine, *Salons*, tome 1^{er} (1857-1870) avec une préface de Eugène Spuller, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, pp, 102-103.

³⁰ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 109.

reflète le refus de l'abstraction qui va chercher ses modèles loin du présent. Effectivement, dans l'article du Salon de 1868 qui porte le titre « Les actualistes », Zola, après avoir banni intégralement ce qu'il nomme ailleurs « l'antiquaille », indique : « *Je pense qu'un artiste ne sort pas impunément de son temps, qu'il obéit à son insu à la pression du milieu et des circonstances* »³¹, et d'ajouter un peu plus loin à propos des actualistes Courbet, Manet, Monet, Bazille et Renoir : « *Leurs œuvres sont vivantes, parce qu'ils les ont prises dans la vie et qu'ils les ont peintes avec tout l'amour qu'ils éprouvent pour les sujets modernes.* »³²

Le naturalisme en littérature et en peinture s'oppose donc au repliement, au resserrement de l'académisme classique et vient annoncer l'effondrement des règles qui donnaient la primauté à l'élément représenté, au sujet, et au référent et aux normes mêmes dans le code, en particulier à la symétrie, à l'équilibre, à l'harmonie. L'esthétique de Zola repose dès l'abord sur des notions complémentaires : la nature, l'homme, la vie et la personnalité ; autour d'elles s'organisent théorie et critique. Au nom de la nature, de l'homme et de la vie, Zola en vient à cette affirmation :

*Le mot « art » me déplaît ; il contient en lui je ne sais quelles idées d'arrangements nécessaires, d'idéal absolu. Faire de l'art, n'est-ce pas faire quelque chose qui est en dehors de l'homme et de la nature ? Je veux qu'on fasse de la vie, moi ; je veux qu'on soit vivant, qu'on crée à nouveau, en dehors de tout, selon ses propres yeux et son propre tempérament.*³³

Par conséquent, la représentation par le recours aux sentiments et au tempérament de l'artiste devient dès lors le point de mire des préoccupations des créateurs. En posant que l'artiste n'est responsable que devant lui-même, qu'il est parfaitement libre à l'égard de la morale et de la société, Zola affirme,

³¹ *Ibid.*, p. 206.

³² *Ibid.*, p. 207.

³³ *Ibid.*, p. 108.

plus radicalement que cela n'avait jamais été fait par le passé, le droit de l'artiste à l'impression personnelle et à la réaction subjective. Dans cette perspective, Zola a assumé un rôle important, en permettant aux peintres, et par ricochets successifs à tous les artistes, de s'émanciper progressivement des contraintes d'une évaluation de leurs œuvres extérieures à l'univers de leur composition.

L'aspiration à la liberté absolue et l'affirmation de l'originalité créatrice sont d'autant plus primordiales que les résistances à la nouveauté sont plus fortes. C'est la ligne de force rappelée dans le bilan de *Mon Salon* en forme de préface-dédicace à son ami Cézanne. La littérature et la peinture sont associées pour donner plus de poids à une revendication d'ordre artistique :

Nous avons remué des tas effroyables d'idées, nous avons examiné et rejeté tous les systèmes, et, après un si rude labeur, nous nous sommes dit qu'en dehors de la vie puissante et individuelle, il n'y avait que mensonge et sottise (...) Nous cherchions des hommes en toutes choses, nous voulions dans chaque œuvre, tableau ou poème, trouver un accent personnel. Nous affirmions que les maîtres, les génies, sont des créateurs qui, chacun, ont créé un monde de toutes pièces, et nous refusions les disciples, les impuissants, ceux dont le métier est de voler çà et là quelques bribes d'originalité.³⁴

Ainsi, la peinture nouvelle centre la vision de l'artiste non plus à l'extérieur de lui-même mais à l'intérieur de lui, ce que Zola traduit par les termes toujours répétés de 1866 à 1896 : « *personnalité* », « *individualité* », « *tempérament* ». Et ce, Zola a parfaitement assimilé quand il affirme haut et fort qu'il subordonne le réel au tempérament : « *Le mot 'réaliste' ne signifie rien pour moi, qui déclare subordonner le réel au tempérament. Faites vrai,*

³⁴ *Ibid.*, pp. 90-91.

*j'applaudis ; mais surtout faites individuel et vivant, et j'applaudis plus fort. »*³⁵

L'opposition établie entre « *vrai* », qui renvoie à l'imitation du monde, et « *individuel* » et « *vivant* », synonymes fréquents dans le discours zolien, qui renvoient à la perception de l'homme, montre bien quelle importance radicale le chef du naturalisme accorde à l'un plutôt qu'à l'autre terme. Cette aspiration au vrai engage l'artiste, tout comme l'écrivain, à rompre avec l'inerte idéal académique. Car le vrai, pour l'un comme pour l'autre, c'est avant tout le vivant. L'art doit « *enfanter* » la vie : « *La vie seule parle de la vie, il ne se dégage de la beauté et de la vérité que de la nature vivante* »³⁶. D'ailleurs, c'est cette vie dont vibre le moindre tableau de Manet, qui séduit Zola dès l'abord et le pousse d'emblée à déclarer cet artiste comme « *naturaliste* ».

Une œuvre d'art pour lui résulte de « *la combinaison d'un homme, élément variable, et de la nature, élément fixe* ». Chaque artiste crée ainsi un monde différent, chacun de ces mondes étant l'expression d'un tempérament comme le montre cette citation : « *Donc pas plus de réalisme qu'autre chose. De la vérité, si l'on veut, de la vie, mais surtout des chairs et des cœurs différents, interprétant différemment la nature.* »³⁷

Voici la conclusion que donne Zola au Salon de 1866. Cela révèle que l'idéal esthétique, pour Zola, ne se situe pas seulement dans le témoignage sur le temps et l'espace de l'artiste, il repose bien plus sur son talent, c'est-à-dire sa personnalité et son tempérament ce qui nous rappelle sa fameuse définition de l'œuvre d'art : « *Ma définition d'une œuvre d'art serait, si je la formulais : Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament* »³⁸.

³⁵ *Ibid.*, pp. 108-109.

³⁶ *Ibid.*, p. 472.

³⁷ *Ibid.*, pp. 124-125.

³⁸ *Ibid.*, p. 44.

Cette fameuse définition de l'œuvre d'art est présentée dès 1864, dans une lettre de Zola à son ami Valabrègue dans laquelle il lui explique sa théorie des écrans. Cette définition affirme la nécessaire médiation de la personnalité et l'arbitraire du point de vue contre toutes les illusions naïves de l'objectivité réaliste. C'est bien le terme « à travers » qui porte la valeur définitoire, qui marque l'« écran » nécessaire à toute reproduction pour atteindre à la valeur artistique. Et s'il lui fallait choisir entre le réel et le tempérament, il subordonnerait le réel au tempérament.

Donc, malgré son adhésion au naturalisme, Zola a souvent envisagé la nature à travers un écran romantique, « *une glace sans tain, claire, bien qu'un peu trouble en certains endroits et colorée des sept nuances de l'arc-en-ciel (...) Les images se reproduisent par larges nappes d'ombre et de lumière (...) L'écran romantique est, en somme, un prisme à la réfraction puissante, qui brise tout rayon lumineux et le décompose en un spectre solaire éblouissant* »³⁹. Cela est sans doute dû essentiellement à ses lectures de jeunesse lorsqu'il partageait les valeurs idéalistes des romantiques Victor Hugo, Alphonse de Lamartine et Alfred Musset.

De ce fait, les réalistes, tels qu'il les définit, sont des artistes qui savent « subordonner le réel au tempérament ». L'aspect émotionnel lui paraît si important qu'il professe une maxime que l'on pourrait qualifier de romantique : « *Qu'importe la vérité ! (...) si le mensonge est commis par un tempérament particulier et puissant.* »⁴⁰

Ce qu'il cherche avant tout dans un *tableau* « *c'est un homme, et non pas un tableau* ». C'est pourquoi il se révolte contre les peintres élevés à la brochette, en masse, accoutumés aux habiletés et aux flatteries afin de plaire et ne pas blesser les goûts du temps. Par contre, son admiration va aux

³⁹ Lettre à Valabrègue, Paris, 18 Août 1864.

⁴⁰ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 122.

œuvres qui « *sortent d'une main vigoureuse et unique* », chacune d'elles lui contant « *l'histoire d'un cœur et d'une chair* ». Avec cette « chair », et de la lumière, il adjure les artistes d'être des peintres et non pas des poètes : « *Par grâce, peignez, puisque vous êtes peintres, ne chantez pas. Voici de la chair, voici de la lumière ; faites un Adam qui soit votre création. Vous devez être des faiseurs d'hommes, et non pas des faiseurs d'ombres.* »⁴¹

Ainsi, tout au long des *Écrits sur l'art*, nous retrouvons cette volonté de réhabiliter le corps humain dans l'analyse des tableaux :

*Nous avons accepté le naturalisme sans grande lutte, parce que près d'un demi-siècle de littérature et de goût personnel nous avait préparés à l'accepter. Plus tard, j'en ai la conviction, la foule admettra les vérités du corps humain, les tableaux de figures pris dans le réel exact, comme elle a déjà admis les vérités de la campagne, les paysages contenant de vraies maisons et de vrais arbres.*⁴²

Zola oppose Courbet qui « *appartient à la famille des faiseurs de chair* », à Cabanel qui, lui, « *transforme le corps en rêve* », et les femmes dont il peint le portrait, « *ce ne sont plus des femmes, ce sont des êtres déssexualisés, inabordables, inviolables, comme qui dirait une ombre de la nature* »⁴³. Zola souhaite avec passion interroger le corps, se livrer à l'observation de cet univers à la découverte duquel il souhaite que l'art se consacre. Ainsi, après avoir constaté que les Goncourt ont tout à la fois « étudié » la maladie du corps et celle du cœur de Germinie Lacerteux, il demande : « *Où est le mal ? Un roman n'est-il pas la peinture de la vie, et ce pauvre corps est-il si condamnable pour qu'on ne s'occupe pas de lui ? Il joue un tel rôle dans les affaires de ce monde, qu'on peut bien lui donner quelque attention.* »⁴⁴

⁴¹ *Ibid.*, p. 111.

⁴² *Ibid.*, p. 213.

⁴³ *Ibid.*, p. 373.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 18.

Il semble que Zola nourrit une profonde aversion pour la peinture abstraite et intellectuelle, issue d'une pensée élaborée, vu qu'elle requiert une lecture qui fait appel à la raison et non à la sensibilité. C'est pour cela qu'il condamne les toiles « *cuisinées selon les recettes de l'École* » des peintres académistes. Ces derniers sont assujettis à une technique, à une esthétique forgée par d'autres. Au contraire, il trouve une satisfaction plastique dans les toiles sensuelles et pleines d'effluves, celles qui dégagent une certaine sensualité ou qui se signalent par leur force chromatique et en particulier celles d'Édouard Manet. Ce dernier, étant capable de concilier l'élégance et l'énergie, trône au sommet des peintres « instinctifs ». Il parvient à s'affranchir des influences extérieures parce qu'il a fait de l'obéissance à son instinct la règle absolue de sa peinture.

Effectivement, en commentant les toiles de Manet, Zola commente en réalité son propre univers. Au contraire, il n'hésite pas à dénigrer les œuvres qui ne conviennent pas à ses conceptions et ses convictions. Le temps lyrique cède la place alors à un accent colérique servi par une ironie et un cynisme très vifs. Il suffit de lire les pages souvent féroces où il ne cesse de vitupérer contre ceux qu'il appelle ironiquement « *les quatre grands génies de la France* » : Meissonier, Cabanel, Gérôme et Rousseau pour voir analysées, démontées et détruites ces conventions, ces recettes pour reprendre le vocabulaire culinaire cher à Zola. Il leur reproche de peindre des sujets antiques, pris dans la mythologie ou dans l'histoire grecque ou romaine et de s'enfermer dans des habiletés et des flatteries afin de plaire et ne pas blesser les goûts du temps : « *Ici le sujet est tout, la peinture n'est rien. Tout le secret du monde consiste à trouver une idée triste ou gaie, chatouillant la chair ou le cœur, et à traiter ensuite cette idée d'une façon banale et jolie qui contente tout le monde.* »⁴⁵

⁴⁵ *Ibid.*, p. 184.

C'est le cas toujours lorsque le salonnier évoque les peintres académiques tels Gérôme, Cabanel, Meissonier et Bouguereau qui ferment à ses amis les portes de l'exposition officielle. Il fustige si impitoyablement leurs médiocrités gorgées de succès et crevant d'orgueil et souligne sans cesse le manque d'originalité dans leurs œuvres :

Je peux nommer Bouguereau, trait d'union entre Cabanel et Gérôme, qui cumule le pédantisme du premier et le maniérisme du second. C'est l'apothéose de l'élégance ; un peintre enchanteur qui dessine des créatures célestes, des bonbons sucrés qui fondent sous le regard. Beaucoup de talent, si le talent peut se réduire à l'habileté nécessaire pour accommoder la nature à cette sauce ; mais c'est un art sans force, sans vie.⁴⁶

Très tôt, Zola considère l'autonomisation de l'œuvre d'art comme une condition nécessaire de la modernité. Il l'indique dans son article « Proudhon et Courbet », l'art n'existe pas : « *Faire de l'art, n'est-ce pas faire quelque chose qui est en dehors de l'homme et de la nature ?* » Ce qui a une existence physique, matérielle, c'est « l'œuvre d'art ». Contrairement à Proudhon, qui donne une définition de l'art, Zola donne une définition de la production de l'art : « l'œuvre d'art ». Il situe ainsi le naturalisme, son esthétique dans le champ du matériel, dans celui de l'objectif, dans celui de la connaissance.

Le naturalisme, aussi bien littéraire que plastique, se définit donc par ce refus global de l'idéalisme : idéalisme du beau absolu, du beau universel défini par des règles extérieures à l'époque, au monde contemporain, par des conventions. Ainsi pour Zola, l'art ne se définit pas par des critères externes, mais par ses productions ; ce qui ne peut se définir que dans le domaine de l'idéal n'a pas d'existence pour lui. Il ne peut trouver d'existence que dans l'objectif, les œuvres d'art sont considérées comme des productions humaines,

⁴⁶ *Ibid.*, p. 375.

matérielles. C'est donc en étudiant ces productions, scientifiquement observable, qu'on parvient à l'humain.

1. La critique selon Zola

Au terme de ce bref aperçu sur la conception de Zola de la peinture et des peintres, il nous paraît important de nous interroger sur la démarche qu'il adopte pour rendre compte des œuvres artistiques. À travers ses différents écrits, il ressort que la critique d'art de Zola est une critique de tempérament où la subjectivité et la passion joue un rôle essentiel.

Critique subjective et passionnée dans la mesure où elle ne se complique pas à la description neutre où à l'analyse froide. Dans les œuvres, Zola cherche avant tout des motifs d'émotions et d'exaltation. L'émotion peut être suscitée par une touche de sensualité, par la vigueur d'un coloris ou par la chaleur et l'intimité d'une atmosphère. Ainsi, Zola a expliqué son attachement pour les toiles d'Édouard Manet par le fait qu'il en « *aime les bleus et les gris, si subtilement harmonisés* ». Plutôt qu'à l'idée ou au concept, c'est à la couleur et à la sensualité qu'il est sensible.

Ces valeurs auxquelles le critique attribue une importance capitale, et qu'il trouve facilement dans l'œuvre de Manet, sont inexistantes dans les œuvres des peintres académiques que Zola rejette systématiquement parce qu'elles sont incapables de lui fournir des moments d'émotion.

Critique subjective et passionnée dans ce sens aussi qu'à l'opposé de celle qui se veut neutre et lucide, la critique d'art de Zola se saisit de son objet pour l'intégrer ou du moins le confronter à son propre tempérament. Au lieu de favoriser un discours objectif sur la toile, Zola introduit sa subjectivité dans l'acte critique et cherche dans cette toile ce qui répond à ses attentes et à ses rêves. Ce n'est nullement une critique d'érudition, mais bien plutôt une

critique de tempérament. C'est pourquoi il se permet de porter aux nues les peintres qui prônent les mêmes idées que lui et qui partagent son univers imaginaire. L'exemple éloquent est celui de Manet et son tableau *Olympia* qui a choqué les visiteurs du Salon officiel de 1865.

En effet, le regard aigu de Zola, quand il se porte sur les toiles de Manet et *Olympia* en l'occurrence, reste, d'abord et avant tout, sensible aux formes : il suit des éléments formels, ceux d'une nouvelle grammaire visuelle. *Olympia*, écrit Zola, n'est qu'une grande tache pâle sur le fond noir :

*Dans ce fond noir se trouvent la tête de la négresse qui apporte un bouquet et ce fameux chat qui a tant égayé le public. Au premier regard, on ne distingue ainsi que deux teintes dans le tableau, deux teintes violentes, s'enlevant l'une sur l'autre.*⁴⁷

Ainsi, Zola part d'une observation pertinente des toiles de Manet. Il refuse le choix de cette beauté idéale pour la nature comme pour la femme, *Olympia*, « *la première venue* », le choix de Manet se fait en fonction de la peinture, seule pierre de touche pour lui, comme Zola l'analyse quand il montre que, dans *Olympia*, le bouquet n'est que prétexte à la nécessité de « *taches claires et lumineuses* », la négresse et le chat que prétexte à la nécessité de taches noires. Avec cette peinture libérée du sujet et rendue à la force expressive de ses moyens propres, le tableau devient un simple prétexte à analyse. Il pose donc comme principe l'immanence de la critique de l'œuvre plastique.

Cette rupture technique tient au rejet du sujet, mais aussi à la rupture du langage plastique qui se refuse à être un texte racontant des anecdotes. Ainsi, Zola explique dans le *Salon* de 1868 « L'infériorité artistique du moment » en partie parce qu'« *aujourd'hui on peint des pensées, comme autrefois on peignait des corps* ». C'est cette intuition, toute moderne, que Zola s'efforcera

⁴⁷ *Ibid.*, p. 160.

de faire saisir et partager. Ainsi l'autonomie de la peinture est-elle enfin reconnue et se traduit, dans le discours du critique, par l'absence de toute référence littéraire, par le respect du code pictural. C'est uniquement à ce que voit le spectateur qu'il convient de prêter attention. La perception prime l'intellection. Dans ce même ordre d'idée, il note dans son dernier article intitulé *Peinture* en 1896 : « *Oh ! de grâce pas de peinture d'âmes ! Rien n'est fâcheux comme la peinture d'idées.* »⁴⁸

Ainsi, pour Zola, dans *Olympia*, « *on ne distingue que deux teintes dans le tableau, deux teintes violentes s'enlevant l'une sur l'autre (...), les détails ont disparu* ». Comme il le résume un peu plus loin :

*Qu'est-ce que tout cela veut dire ? Vous ne le savez guère, ni moi non plus. Mais je sais moi que vous avez admirablement réussi à faire une œuvre de peintre, de grand peintre, je veux dire à traduire énergiquement et dans un langage particulier les vérités de la lumière et de l'ombre, les réalités des objets et des créatures.*⁴⁹

L'œuvre d'art n'est plus qu'un rectangle de toile avec des couleurs et des formes, un simple réseau de relations dont le peintre et seul maître, à travers ou grâce à son tempérament, même si Manet construit une image picturale cohérente.

Prenons encore une fois l'exemple de *L'Olympia*. En 1867, le critique d'art décrit le « miracle » de cette peinture dont il apprécie avec un talent extraordinaire l'« éclat » et la « fraîcheur ». Alors que les critiques se plaisaient à relever les invraisemblances du tableau et à critiquer sa composition, Zola, lui, saisit l'originalité et la modernité de l'artiste. Il a compris ce que peu de gens avaient compris à cette époque, que ce tableau n'a pas d'intentions philosophiques ou obscènes. Il va sans doute un peu loin en disant qu'un

⁴⁸ *Ibid.*, p.472.

⁴⁹ *Ibid.*, p.161.

tableau pour Manet n'est qu'un « *simple prétexte à analyse* » mais il avait vu avec justesse que le peintre avait cherché un sujet pour un morceau de peinture pure.

*Il vous fallait une femme nue, et vous avez choisi Olympia, la première venue ; il vous fallait des taches claires et lumineuses, et vous avez mis un bouquet ; il vous fallait des taches noires, et vous avez placé dans un coin une négresse et un chat.*⁵⁰

Et de conclure que l'œuvre du peintre, d'un grand peintre, consiste à « *traduire énergiquement et dans un langage particulier les vérités de la lumière et de l'ombre, les réalités des objets et des créatures* »⁵¹. Effectivement, la vie en peinture est l'œuvre de la lumière : « *c'est la lumière qui dessine autant qu'elle colore, c'est la lumière qui met chaque chose à sa place, qui est la vie même de la scène peinte* »⁵². Et, avant tout, la lumière, c'est le vaste et variable plein air, au lieu de l'immuable faux-jour d'éternité où se sont figés les tableaux d'école.

On comprend peut-être mieux ainsi, à travers la critique d'art et les jugements portés sur les tableaux qu'il préfère, les attentes esthétiques de Zola. Ce qu'il prise avant tout est la sincérité absolue, en dehors de toute affectation et de tout modèle, d'une vision personnelle puissante et gorgée de vie.

Enfin la critique de Zola est une critique subjective et passionnée dans la mesure où elle illustre parfaitement cette critique prônée et pratiquée par Baudelaire. Celui-ci appelait à une « critique poétique » où le critique s'inscrirait, par son tempérament, aussi bien dans la toile que dans son discours. Cette critique, selon Baudelaire, doit être à l'opposé de celle qui est neutre, tiède et scientifique :

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 455.

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament (...) : pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique.⁵³

Même si l'on ne doit pas faire une confiance aveugle aux écrits théoriques de Zola, il est nécessaire de lire ce qu'il écrit sur la critique, qu'elle soit littéraire ou artistique, dans son essai intitulé *La critique contemporaine*, intégré aux *Documents littéraires* (1881) :

Elle ne se donne plus la mission pédagogique de corriger, de signaler des fautes comme dans un devoir d'élève, de salir les chefs-d'œuvre d'annotations de grammairien et de rhétoricien. La critique s'est élargie, est devenue une étude anatomique des écrivains et de leurs œuvres (...) La critique expose, elle n'enseigne pas (...) Son importance actuelle est donc de marquer les mouvements d'école qui se produisent (...) Le public, que l'originalité effare, a besoin d'être rassuré et guidé.⁵⁴

Il s'agit là d'un déplacement épistémologique essentiel, celui qui donne sans doute un de ses critères génériques fondamentaux à la critique, ce qui le fonde probablement en tant que genre : le naturalisme, la critique naturaliste se situent non plus dans le champ de l'art, mais dans celui de la connaissance et en particulier celui de la science. L'artiste et le critique sont d'abord des « analystes », terme important, presque essentiel de la théorie naturaliste. L'art, ou plus exactement les productions d'art sont ramenées à de véritables curiosités anatomiques que le critique, par son analyse comme par ses œuvres, interroge avec passion, avec cette intime volupté à pénétrer leurs secrets : « *Je*

⁵³ BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'Art*, Paris, Gallimard, 1971, pp.143-144.

⁵⁴ ZOLA, Émile, *Documents littéraires, Études et portraits* : Nouvelle édition augmentée, Arvensa Editions, p. 260.

ne le cache pas, j'éprouve une intime volupté à pénétrer les secrets ressorts d'une organisation quelconque. »⁵⁵

Dans cette même perspective, il déclare à propos de Claude Monet :

Il me répugne d'étudier des œuvres prises à part ; je préfère analyser une personnalité, faire l'anatomie d'un tempérament, et c'est pourquoi je vais souvent chercher en dehors du Salon les œuvres qui n'y sont pas et dont l'ensemble seul peut expliquer l'artiste en entier.⁵⁶

C'est pourquoi reviennent si souvent les termes d'« analyse » et d'« analyste », qui manifestent avec éclat le refus des conventions métaphysiques. La peinture est en effet une activité matérielle, et Zola fustige l'ignorance profonde où sont les peintres des choses de leur métier :

Je sais que le mot « métier » effarouche ces messieurs ; ils ne veulent pas être des ouvriers, et cependant, ils ne devraient être que cela. Les grands artistes de la Renaissance ont commencé par apprendre à broyer des couleurs. Chez nous (...) les peintres apprennent d'abord l'idéal.⁵⁷

Zola refuse donc toute fin rhétorique, normative, à la critique et lui attribue une fin scientifique explicative. Ce n'est pas le premier à le faire, mais il le proclame avec vigueur dès ses premiers articles. Ainsi dans le Salon de 1866, dans *Les chutes*, il avoue qu'il « éprouve une intime volupté à pénétrer les secrets ressorts d'une organisation quelconque ». Et, dans l'article de *Mes haines*, titré « M. H. Taine, artiste », il en avait posé la finalité dans les termes de la science médicale : « *Le critique est semblable au médecin : il se penche sur chaque œuvre, sur chaque homme, doux ou violent, barbare ou exquis, et il note ses observations au fur et à mesure qu'il fait, sans se soucier de conclure, ni de poser des préceptes. »⁵⁸*

⁵⁵ ZOLA, Émile *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 126.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 209.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 194.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 69.

De même, c'est dans ce même texte réservé à Taine que paraît pour la première fois, sous la plume de Zola, le terme de « naturaliste ». Il définit ainsi le terme naturalisme : « *Introduire dans l'étude des faits moraux l'observation pure, l'analyse exacte employée dans celle des faits physiques* »⁵⁹. Ce sont là les fondements mêmes de la critique naturaliste qu'il va appliquer immédiatement dans *Mon Salon*, avant de l'étendre plus tard au roman.

En prenant fait et cause pour Manet et sa nouvelle manière en peinture, Zola attire l'attention sur sa propre conception en art. Conception qu'il a déjà exprimée partiellement l'année précédente en commentant l'ouvrage posthume de Proudhon.

2. Zola contre Proudhon

Zola a débuté son coup d'essai dans la critique artistique en s'en prenant à Proudhon et à son ouvrage posthume publié sous le titre *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. En effet, le jeune écrivain et critique d'art de vingt-cinq ans, qui est encore inconnu et qui a vécu la misère, ne tient pas à demeurer dans l'ombre de ce grand débat sur l'art tellement le choc que produit sur lui cet ouvrage était violent. Ainsi, Zola rédige deux articles sur Proudhon et Courbet publiés dans *Le Salut public* des 26 juillet et 31 août 1865. Il y donne le compte rendu de cet ouvrage et expose ses théories esthétiques.

Faisant preuve d'une étonnante maturité, il s'insurge violemment contre les conceptions artistiques de Proudhon qui voudrait mettre les peintres au service de ses utopies humanitaires afin de bâtir sa cité idéale et ce en se servant des œuvres de Gustave Courbet comme exemple. Ainsi, Proudhon, qui assigne à l'artiste une mission sociale, se sert des toiles du peintre célèbre pour développer sa définition de l'art qui serait « *une représentation idéaliste de la*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 19.

nature et de nous-mêmes, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce »⁶⁰. Au contraire, Zola défend le tempérament individuel contre l'impersonnalité de la foule et présente pour la première fois sa fameuse définition de l'œuvre d'art que l'auteur reprendra en 1866, et qui fera fortune : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament »⁶¹.

Pour Proudhon, l'étude de l'art et celle de la morale sont inséparables, car l'art ne peut se contenter de refléter les choses mais doit aider à leur transformation. Ainsi, Proudhon, refusant de séparer l'art de la vie réelle, pense que l'art est la réalisation parfaite de l'humanité. Par conséquent, il s'oppose à un art gratuit et prône fermement un « art collectif » inspiré par l'art communal du Moyen Âge, dans lequel l'apport individuel pâlit et la fonction sociale domine. Par conséquent, le rôle de l'artiste doit être strictement encadré, ses productions sont appelées, pour remplir une mission sociale, à respecter un cahier de charges précis, à s'adresser à la raison du public, mais surtout pas à ses sens.

Le philosophe, qui voit souvent d'un œil méfiant les prétentions que peuvent avoir artistes et écrivains à se situer sur un terrain plus élevé que le commun des mortels, ne se limite pas à se prononcer clairement pour un art de communauté au lieu d'un art individuel, mais il ne se gêne pas à lancer une mise en garde adressée aux artistes :

Quant à nous, socialistes révolutionnaires, nous disons aux artistes comme aux littérateurs : Notre idéal, c'est le droit et la vérité. Si vous ne savez avec cela faire de l'art et du style, arrière ! Nous n'avons pas besoin de vous. Si vous êtes au service des corrompus, des luxueux, des fainéants, arrière ! Nous ne voulons pas de vos arts. Si l'aristocratie, le pontificat et la majesté royale

⁶⁰ PROUDHON, Pierre-Joseph, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, A. Lacroix, 1875, p. 57.

⁶¹ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 44.

*vous sont indispensables, arrière toujours ! Nous proscrivons votre art ainsi que vos personnes.*⁶²

Ainsi, Proudhon prône le plus idéal des styles « [un] style, qui se dissimule en quelque sorte lui-même pour ne laisser voir que son idée »⁶³. Tout art doit être porteur d'une thèse, d'une morale, d'une conviction, et c'est cette idée qui prévaut. De ce fait, il insiste sur la prédominance de l'idée sur la forme et méprise les tenants de « l'art pour l'art ». Il propose un idéalisme, une nouvelle école qu'il nomme « école critique » qui fera un art « raisonneur », « réfléchi », « moralisateur et révolutionnaire ».

De surcroît, la notion de liberté créatrice n'existe pas dans cet univers proudhonien où le sentiment individuel, la libre expression d'une personnalité sont défendus. L'artiste ne doit être que l'interprète du goût général, ne doit travailler qu'au nom de tous, afin de plaire à tous. De ce fait, l'art atteint son degré de perfection lorsque l'artiste s'efface, lorsque l'œuvre ne porte plus de nom, lorsqu'elle est le produit d'une époque tout entière, d'une nation. Ceci dit, le talent devient suspect et le génie n'a plus de place. En effet, selon le philosophe qui manifeste une hostilité certaine envers l'expression créatrice et qui nie catégoriquement la validité de l'idée de chef-d'œuvre, l'artiste doit se contenter de travailler en bon ouvrier à l'édification morale des foules. Dans cette perspective, il déclare à propos des tableaux de Delacroix :

*Que m'importe que M. Delacroix se soit fait une autre manière de peindre que M. Ingres, si c'est toujours le même monde qu'il représente, les mêmes figures qu'il fait grimacer ? A quoi, bon Dieu, tout ce barbouillage peut-il me servir ?*⁶⁴

Et c'est ce point qui provoque une riposte extrêmement vive du jeune Zola. Dans son compte rendu qu'il consacre au *Principe de l'art et de sa*

⁶² PROUDHON, Pierre-Joseph, *op. cit.*, pp. 387-388.

⁶³ *Ibid.*, p. 361.

⁶⁴ PROUDHON, Pierre-Joseph, *op. cit.*, p. 141.

destination sociale, Zola reconnaît que Proudhon et lui ne sont pas « du même monde » :

*Il désire faire de moi un citoyen, je désire faire de lui un artiste. Là est tout le débat. Son art rationnel, son réalisme à lui, n'est à vrai dire qu'une négation de l'art, une plate illustration de lieux communs philosophiques. Mon art, à moi, au contraire, est une négation de la société, une affirmation de l'individu, en dehors de toutes règles et de toutes nécessités sociales.*⁶⁵

Les deux hommes divergent en fait sur le mode de reconnaissance de l'activité artistique au sein de la collectivité. Aux antipodes de la vision de Zola, Proudhon prétend inféoder l'activité artistique à un projet de perfectionnement social. Commentant ce traité du philosophe, le romancier s'insurge contre l'idéologue, qu'il accuse d'être constitutionnellement incapable d'apprécier l'importance des artistes dans la société, et de vouloir « aplatir l'individu pour élargir la voie de l'humanité »⁶⁶. Tout d'abord, le jeune Zola s'insurge contre cette cité idéale et totalitaire élue par le philosophe parce qu'elle met en danger l'autonomie de la peinture à l'égard des instances religieuses, politiques et économiques, c'est là l'un des points les mieux développés dans l'argumentation de Zola. En revanche, ce qui intéressait Proudhon, qui a tenté de présenter Courbet à son image en forçant ses œuvres à véhiculer des messages moraux, était en fait de dénoncer l'état actuel de la société, plutôt que de s'interroger sur les mérites esthétiques de tel ou tel barbouillages, ainsi qu'il qualifiait généralement les tableaux.

Il est le petit-fils de Fourier, il tend au bien-être de l'humanité ; il rêve une vaste association humaine, dont chaque homme sera le membre actif et modeste. Il demande, en un mot, que l'égalité et la fraternité règnent, que la société, au nom de la raison et de la conscience, se reconstitue sur les bases du travail en commun et du perfectionnement continu. Il paraît las de nos luttes, de nos désespoirs et de nos misères ; il voudrait nous forcer à la paix, à une vie

⁶⁵ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 53.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 42.

*réglée. Le peuple qu'il voit en songe, est un peuple puisant sa tranquillité dans le silence du cœur et des passions ; ce peuple d'ouvriers ne vit que de justice. Dans toute son œuvre, Proudhon a travaillé à la naissance de ce peuple. Jour et nuit, il devait songer à combiner les divers éléments humains, de façon à établir fortement la société qu'il rêvait. Il voulait que chaque classe, chaque travailleur entrât pour sa part dans l'œuvre commune, et il enrégimentait les esprits, il réglementait les facultés, désireux de ne rien perdre et craignant aussi d'introduire quelque ferment de discorde. Je le vois, à la porte de sa cité future, inspectant chaque homme qui se présente, sondant son corps et son intelligence, puis l'étiquetant et lui donnant un numéro pour nom, une besogne pour vie et pour espérance. L'homme n'est plus qu'un infime manœuvre.*⁶⁷

Zola, qui ne pense pas qu'il appartienne à l'artiste de changer les structures de la société, est certes indigné parce qu'il considère comme une erreur de raisonnement, cette idée d'une soumission de l'art aux fins sociales. De ce fait, il se soulève contre le rôle assigné à l'artiste dans la cité modèle du philosophe. Ce dernier, ne visant qu'à l'édification d'une humanité où l'injustice et l'inégalité auraient disparu, s'empare des œuvres d'art de Courbet comme moyens de propagande pour aider à l'avènement de sa cité. Au contraire, Zola, ressentant comme une menace grave pour la liberté d'expression qu'il appelle de ses vœux, la volonté de subordonner la création aux exigences pressantes de transformations sociales, prend nettement position contre la démarche du philosophe lui répond sèchement au nom des artistes et des littérateurs :

Notre idéal, à nous, ce sont nos amours et nos émotions, nos pleurs et nos sourires. Nous ne voulons pas plus de vous que vous ne voulez de nous. Votre communauté et votre égalité nous écœurent. Nous faisons du style et de l'art avec notre chair et notre âme ; nous sommes amants de la vie, nous vous donnons chaque jour un peu de notre existence. Nous ne sommes au service de personne, et nous refusons d'entrer au vôtre. Nous ne relevons que de nous,

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 41-42.

*nous n'obéissons qu'à notre nature ; nous sommes bons ou mauvais, vous laissant le droit de nous écouter ou de vous boucher les oreilles. Vous nous proscrivez, nous et nos œuvres, dites-vous. Essayez, et vous sentirez en vous un si grand vide, que vous pleurerez de honte et de misères.*⁶⁸

Même si ses prises de position en faveur de l'indépendance de l'artiste sont déjà très assurées, Zola profite de l'édition posthume de l'ouvrage de Proudhon pour préciser sa pensée, sous la forme d'une riposte véhémence. Il faut, dit Zola, reconnaître, avant toute discussion, l'existence légitime de l'artiste, garantie par la sincérité absolue de son exhibition :

*Je suis artiste, et je vous donne ma chair et mon sang, mon cœur et ma pensée. Je me mets nu devant vous, je me livre bon ou mauvais. Si vous voulez être instruits, regardez-moi, applaudissez ou sifflez, que mon exemple soit un encouragement ou une leçon. Que me demandez-vous de plus ? Je ne puis vous donner autre chose, puisque je me donne entier, dans ma violence ou dans ma douceur, tel que Dieu m'a créé.*⁶⁹

En effet, se présentant comme chevalier de l'indépendance individuelle, il s'oppose à la tentative insupportable de niveler vers le bas l'ensemble de la société en livrant un texte qui représente un plaidoyer en faveur de la liberté du créateur :

Je consens à habiter sa cité ; je m'y ennuierais sans doute à mourir, mais je m'y ennuierais honnêtement et tranquillement, ce qui est une compensation. Ce que je ne saurais supporter, ce qui m'irrite, c'est qu'il force à vivre dans cette cité endormie des hommes qui refusent énergiquement la paix et l'effacement qu'il leur offre. Il est si simple de ne pas les recevoir, de les faire disparaître. Mais, pour l'amour de Dieu, ne leur faites pas la leçon ; surtout ne vous amusez pas à les pétrir d'une autre fange que celle dont Dieu les a formés, pour le simple plaisir de les créer une seconde fois tels que vous les désirez. Tout le livre de Proudhon est là. C'est une seconde création, un meurtre et un

⁶⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 44.

*enfantement. Il accepte l'artiste dans sa ville, mais l'artiste qu'il imagine, l'artiste dont il a besoin et qu'il crée tranquillement en pleine théorie.*⁷⁰

Enfin, pensant que la personnalité de l'artiste est un don précieux que la société doit apprendre à reconnaître et à accepter, l'écrivain s'insurgeait contre Proudhon lui-même qui n'avait pas compris que l'art est la libre expression d'un cœur et d'une intelligence, et qu'il est d'autant plus grand qu'il est plus personnel : « *Son art rationnel, son réalisme à lui, n'est à vrai dire qu'une négation de l'art (...) Mon art, à moi, au contraire, est une négation de la société, une affirmation de l'individu en dehors de toutes règles et de toute nécessité sociale.* »⁷¹

En dénonçant l'agaçante propension du philosophe à travestir les œuvres de Courbet dans l'unique but de servir sa thèse, Zola met l'accent sur l'autonomie certaine de l'art vis-à-vis de la réalité, même « *si l'artiste doit essayer de voir la nature telle qu'elle est* », l'œuvre d'art doit avoir des liens avec l'artiste lui-même, c'est-à-dire sa vision, son tempérament, plutôt qu'avec le modèle représenté. Zola préfère ainsi toujours l'artiste à l'art, parce que l'artiste authentique est justement celui qui triomphe de l'art comme activité réductrice et autarcique, nécessairement bornée par les conventions. De ce fait, il insiste sur le fait que l'œuvre ne vit que par son originalité et son caractère personnel :

*Il faut que je retrouve un homme dans chaque œuvre, ou l'œuvre me laisse froid. Je sacrifie carrément l'humanité à l'artiste. Ma définition d'une œuvre d'art serait, si je la formulais : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament. » Que m'importe le reste.*⁷²

⁷⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 44.

Le futur chef du naturalisme distingue entre les idées de Proudhon et l'artiste auquel il applique ses idées en l'occurrence Courbet. De ce dernier, Zola esquissait un portrait haut en couleur :

Trapu et vigoureux, il avait l'âpre désir de serrer entre ses bras la nature vraie ; il voulait peindre en pleine viande et en plein terreau ». Qualifié « le seul peintre de notre époque », Courbet « appartient à la famille des faiseurs de chair.⁷³

Cependant, dès 1866, Zola, toujours sincère à l'égard des artistes qu'il admire, se montrera sévère vis à vis du Courbet humanitaire de Proudhon tout en gardant son respect pour le maître puissant, pour l'initiateur à la modernité qui a réussi à produire des œuvres solides. Effectivement, il lui reproche de présenter des concessions en vue d'être accepté au Salon et de rentrer « *ses serres d'aigle* », afin de flatter le public de M. Cabanel : « *Courbet, pour l'écraser d'un mot, proclame-t-il, a fait du joli !* »⁷⁴

Si l'on veut, écrivait encore Zola, que l'art rivalise avec la nature et « *crée un monde* », il est indispensable que l'œuvre, soit « *l'expression entière et vivante d'une créature* » et laisse libre cours à la libre manifestation des pensées individuelles. En prenant en considération l'importance que Zola attache au tempérament personnel de l'artiste, nous aurons déjà l'essentiel de l'esthétique qu'il va exposer durant toute sa carrière :

Si l'œuvre n'est pas du sang et des nerfs, si elle n'est pas l'expression entière et poignante d'une créature, je refuse l'œuvre, fût-elle la Vénus de Milo. En un mot, je suis diamétralement opposé à Proudhon : il veut que l'art soit le produit de la nation, j'exige qu'il soit le produit de l'individu.⁷⁵

⁷³ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 47.

De surcroît, il lance un défi à celui qui veut rendre la peinture utile et l'employer au perfectionnement de l'espèce en prédisant l'échec de cette aventure hasardeuse. Pour Zola, l'enseignement moral est affaire de philosophe parce que le discours s'y prête, non la peinture : l'idéal moral n'est pas selon Zola le principe des arts plastiques. Ni les intentions sociales de Courbet- ou plutôt celles que lui attribue Proudhon - ni les effusions mystiques des artistes de la fin du siècle ne lui paraissent relever du domaine de la peinture :

Mille années de peinture, de peinture faite dans votre goût, ne vaudraient pas une de ces pensées que la plume écrit nettement et que l'intelligence retient à jamais, telles que : « Connais-toi toi-même », « Aimez-vous les uns les autres », etc. Comment ! vous avez l'écriture, vous avez la parole, vous pouvez dire tout ce que vous voulez, et vous allez vous adresser à l'art des lignes et des couleurs pour enseigner et instruire. Eh ! par pitié, rappelez-vous que nous ne sommes pas tout raison. Si vous êtes pratique, laissez au philosophe le droit de nous donner des leçons, laissez au peintre le droit de nous donner des émotions. Je ne crois pas que vous deviez exiger de l'artiste qu'il enseigne, et, en tout cas, je nie formellement l'action d'un tableau sur les mœurs de la foule.⁷⁶

Dans le domaine des mœurs, même le génie d'un grand artiste reste inefficace, et Zola de déclarer : « *en a moins dit en vingt toiles que la "Civilité puérile" en deux pages* »⁷⁷. Il imagine avec inquiétude ce que deviendrait l'art dans une société régie par les principes Proudhoniens : Ainsi, Il défend l'autonomie de l'œuvre d'art vis-à-vis du sens dans l'intention de dégager la peinture des pièges du récit. Il ne s'agit pas de mettre en images des idées qu'elles soient morales ou non. L'œuvre plastique est autonome, et pour l'analyser, l'étudier, l'observer il faut prendre en compte sa matérialité avant tout. Zola proclame que le rôle d'un critique d'art se borne à constater les

⁷⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 50.

langages des tempéraments, à étudier ces langages, à dire ce qu'il y a en eux de nouveauté souple et énergique. Or, Proudhon, qui ne veut pas sentir en artiste, a vu les toiles de Courbet au point de vue de la pure pensée. Le sujet seul l'occupe. Une toile, pour lui, n'est qu'un sujet, il raisonne tranquillement sur les idées en se désintéressant complètement de la forme. Et le principal reproche que fait Zola à Proudhon, c'est de commenter les tableaux de Courbet en leur donnant un sens politique, religieux ou social sans rien dire à propos de la forme.

*L'objet ou la personne à peindre sont les prétextes ; le génie consiste à rendre cet objet ou cette personne dans un sens nouveau, plus vrai ou plus grand. Quant à moi, ce n'est pas l'arbre, le visage, la scène qu'on me représente qui me touchent : c'est l'homme que je trouve dans l'œuvre, c'est l'individualité puissante qui a su créer, à côté du monde de Dieu, un monde personnel que mes yeux ne pourront plus oublier et qu'ils reconnaîtront partout.*⁷⁸

Avec une lucidité prophétique d'un rhétoricien habile, Zola, l'individualiste, avait étrillé sans ménagement l'ouvrage posthume de Proudhon en revendiquant l'autonomie absolue de l'artiste. En effet, il montre que la soumission de l'art à l'idéologie porte en germe toutes les dérives concernant la liberté créatrice de l'artiste. Par conséquent, il va à l'encontre de Proudhon, le collectiviste, et refuse de lire Courbet à travers le prisme politique que lui impose le philosophe et de forcer ses œuvres à véhiculer des messages coûte que coûte. Il lui reproche aussi son incompetence pour parler de l'art et propose d'intituler son livre « De la mort de l'Art et de son inutilité sociale »⁷⁹.

Toutes les aspirations de Zola dans le domaine pictural se trouvent concrétisées chez un peintre tant critiqué à l'époque.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 54.

3. Zola et Manet

Un souffle nouveau anime la critique d'art française de la seconde moitié du XIX^e quand Émile Zola, qui s'était fait connaître par des *Contes à Ninon* et *La Confession de Claude*, et donnait des chroniques à quelques journaux, avec la fougue d'un jeune homme dynamique prit la plume pour défendre, aux antipodes de l'opinion générale, la modernité dans l'art. Il fait preuve d'une très grande hardiesse, adoptant d'emblée le ton de la polémique violente, dans son premier combat. C'est sous la forme d'un choc frontal qu'il traduit l'opposition entre la tradition et les tendances les plus modernes avec lesquelles il a eu la chance de pouvoir se familiariser très tôt. C'est pourquoi il se permet de porter aux nues les peintres qui prônent les mêmes idées que lui, qui partagent son univers imaginaire. Le cas le plus notable et celui du peintre vilipendé et par la critique et par le public à savoir Édouard Manet. L'auteur et le peintre ont des références littéraires et picturales communes. Ils font tous les deux un usage opportun de couleurs flamboyantes, ils ont un penchant prononcé pour l'humour sombre et le même mépris des foules, en outre certains procédés se retrouvent aussi bien chez le peintre que chez l'écrivain.

C'est en 1866, que le jeune peintre paysagiste Antoine Guillemet⁸⁰ avait présenté Zola à Manet, et la rencontre s'est faite dans le studio du peintre où, dès 1867, Zola posa pour son portrait. Grâce à Manet Zola fréquentait régulièrement dans ces années-là les salons où les discussions esthétiques le passionnèrent. Soulignons donc que, lorsqu'ils se rencontrent, Zola et Manet sont tous deux au début de leur carrière, à une époque où le public ne les comprend guère et où ils sont autant mal aimés que peu reconnus. Or, tout comme Manet, Zola voulait plaire, être, ainsi qu'il l'annonça à son ami Baille⁸¹

⁸⁰ Jean Baptiste Antoine Guillemet (1841 - 1918) est un peintre français. Paysagiste rattaché à l'école de Barbizon, c'est un proche du cercle des impressionnistes.

⁸¹ Jean-Baptistin BAILLE dit Baptistin (1841 – 1918) est un scientifique français. Durant ses études à Aix-en-Provence, au collège Bourbon, il se lie d'amitié avec Émile Zola et Paul Cézanne. Ils deviennent des amis que l'on appelle les « trois inséparables ».

en décembre 1869, « connu ». Outre ce même sentiment d'isolement face à l'opinion publique, les deux artistes hésitent à choisir un camp, à déclarer quel courant pictural ou littéraire ils souhaitent prendre comme modèle. Difficilement qualifiable artistiquement, Manet, qui se proclame ainsi réaliste, n'a pourtant de cesse de se distinguer du tout réaliste Courbet, et de la même manière, Zola ne sait pas se situer, cherche son école tout en refusant d'imiter le réalisme dont Champfleury était alors le chef de troupe. Foncièrement indépendants quoique tentés par une forme de réalisme, ces artistes ont recherché une autre manière de représenter le réel que celle de leurs aînés. Et c'est l'impressionnisme qu'esquissa Manet, tandis que Zola inventa le roman expérimental naturaliste.

Alors qu'il essayait difficilement de percer littérairement, Zola s'était vu confier par M. de Villemessant dans les pages du quotidien *L'Événement* le compte rendu du Salon de 1866. Il s'agissait d'une publication quasi anonyme, puisque le futur romancier y signait ses articles du prénom de son héros éponyme de 1865 de *La Confession de Claude*. Protégé derrière l'identité d'un pseudonyme qui vola vite en éclats, Zola intitula fièrement *Mon Salon* ces comptes rendus qui vont défier la chronique, indignant tant qu'il devra quitter le journal après le sixième article.

En effet, pour éviter le scandale suscité par *l'Olympia* de Manet au Salon de 1865, le jury du Salon de 1866 faisait montre de plus de sévérité en fermant la porte, non seulement à l'égard de Manet lui-même, dont il refusa le *Fifre*⁸² et *l'Acteur tragique*⁸³, mais à l'égard d'autres artistes tels Guillemet, Renoir⁸⁴ et Cézanne⁸⁵. Devant une telle attitude, un jeune homme

⁸² Édouard MANET, *Le Joueur de fifre*, 1866. 161 cm × 97 cm. Musée d'Orsay, Paris.

⁸³ Édouard MANET, *L'Acteur tragique*, 1866. 187 cm × 108 cm. National Gallery of Art, Washington.

⁸⁴ Pierre-Auguste RENOIR dit Auguste Renoir (1841-1919) est l'un des plus célèbres peintres français. Il était membre à part entière du groupe impressionniste.

⁸⁵ Paul CÉZANNE (1839-1906), est un peintre français, membre, un temps, du mouvement impressionniste, et considéré comme le précurseur du post-impressionnisme et du cubisme.

de 26 ans encore méconnu, ému de cette sévérité qu'il estimait injustifiée, décida de dire son mot en matière de beaux-arts. Il le fit dans *L'Événement* du 27 avril au 20 mai 1866, avec une manière controversée qui lui causait la haine et le mépris et du public et de la critique. Effectivement, il pratiquait un journalisme polémique, dans lequel il affichait ses goûts pour Courbet, pour Manet et à leur suite, pour les futurs impressionnistes, mais aussi ses haines envers les peintres académiques comme Cabanel, Gérôme, Meissonnier et Bouguereau.

Dans ses premiers articles, Zola critique vivement le jury et le Salon dans leurs organisations. Il estime logique qu'avant de juger les artistes, il faut « *juger les juges* » qui les reçoivent ou les évincent. C'est une illusion, selon lui, de s'imaginer que le Salon représente tout l'art français. Loin d'être impartiaux, les jurés désignés sont placés à la porte du sanctuaire pour accueillir les médiocrités par complaisance et pour décourager les audacieux par censure afin de défendre leur petite chapelle :

Comme les libres manifestations de l'art pourraient occasionner des malheurs imprévus et irréparables, on place à la porte du sanctuaire un corps de garde, une sorte d'octroi de l'idéal, chargé de sonder les paquets et d'expulser toute marchandise frauduleuse qui tenterait de s'introduire dans le temple.⁸⁶

Il s'en prend contre les « vingt-huit cuisiniers » tels Gérôme, Cabanel, Meissonnier, Hébert, Isabey, Théodore Rousseau etc. lesquels cuisiniers, qui constituent le jury, étaient nommés tout exprès pour interdire au Salon d'être l'expression entière et complète de l'art français de l'année 1866 : « *Or, il est des hommes qu'on place entre les artistes et le public. De leur autorité toute-*

⁸⁶ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 94.

puissante, ils ne montrent que le tiers, que le quart de la vérité ; ils amputent l'art et n'en présentent à la foule que le cadavre mutilé. »⁸⁷

En tant que défenseur de la réalité, Zola remet en cause l'institution dans son idéologie et dans sa pratique même. Il accuse les membres du jury, qu'il considère comme de mauvais douaniers, de permettre aux impuissants d'étaler leurs médiocrités et leur reproche le fait de refuser les toiles fortes et vivantes, les études faites en pleine vie et en pleine réalité parce qu'ils écartent des peintres sérieux ayant le seul tort de ne pas penser comme leurs confrères parce qu'ils essaient de nouvelles voies. Il finit par leur rappeler leur mission :

Qu'ils le sachent, ils ne sont là que pour rejeter la médiocrité et la nullité. Il leur est défendu de toucher aux choses vivantes et individuelles. Qu'ils refusent, s'ils le veulent, les académies des pensionnaires, les élèves abâtardis de maîtres bâtards, mais, par grâce, qu'ils acceptent avec respect les artistes libres, ceux qui vivent en dehors, qui cherchent ailleurs et plus loin les réalités âpres et fortes de la nature.⁸⁸

Ces principes généraux une fois posés, Zola, qui se pique d'être un révolutionnaire, se tourne, par manière de défi, vers le peintre le plus maudit à l'époque : Édouard Manet. Le maître de Médan a pris sa défense avec une vigueur polémique totale dès 1866, parce qu'il a senti immédiatement la modernité de Manet. Ainsi, il devient le porte-parole et le défenseur de cette nouvelle peinture qu'annonçait Manet. La brochure publiée en 1867 ne porte-t-elle pas comme titre *Une nouvelle manière en peinture : Édouard Manet ?*

Certes, Manet avait déjà quelque renom, de scandale en particulier : Baudelaire l'avait déjà, dans une certaine mesure, apprécié et soutenu

⁸⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁸⁸ *Ibid.*

timidement avant sa mort en 1867. Il avait écrit quelque peu à son propos, en particulier le fameux quatrain sur *Lola de Valence*.⁸⁹

Entre tant de beautés que partout on peut voir,

Je comprends bien, amis, que le désir balance ;

Mais on voit scintiller en Lola de Valence

*Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.*⁹⁰

Mais l'appui très ferme que, dès 1866, Zola lui apporta attira l'attention sur le peintre d'autant plus qu'Edmond de Goncourt, critique d'art et écrivain contemporain de Zola, refusait tout talent à Manet en le considérant comme un imagier, c'est-à-dire un ouvrier naïf et maladroit : « *Blague, blague, blague que cette exposition Manet ! Ça vous met en colère, ce montage de coup. Qu'on aime ou qu'on n'aime pas Courbet, il faut lui reconnaître un tempérament de peintre, tandis que Manet... c'est un imagier à l'huile d'Épinal.* »⁹¹ En revanche, Zola en fait l'un des infatigables ouvriers du naturalisme, celui qui a montré le talent le plus net, la personnalité la plus fine et la plus originale dans l'étude sincère de la nature.

Dans l'article consacré à Manet, Zola poussé par sa grande admiration à l'égard de son talent, ne se contentait pas de faire l'éloge du « paria », du peintre « impopulaire et grotesque » que le jury a mis à la porte du Salon de 1866, mais il se présentait comme « le défenseur de la réalité ». C'est-à-dire qu'en se distinguant de la foule rieuse, l'écrivain mettait l'accent sur l'originalité de l'une des individualités les plus vivantes de l'époque tout en cherchant à le consoler contre la foule aveugle qui n'est pas habituée à voir des

⁸⁹ Édouard MANET, *Lola de Valence*, 1862. 123cm × 92 cm. Musée d'Orsay, Paris.

⁹⁰ BAUDELAIRE, Charles, *Tableaux parisiens, Œuvres complètes*, Éditeur : Michel Lévy frères, Paris, 1868, p. 253.

⁹¹ GONCOURT, Edmond et Jules, *Journal : Mémoires de la vie littéraire*, t. III, 1879-1890, Paris, Fasquelle/Flammarion, 1959, p. 306 (19 janvier 1884)

traductions aussi simples et aussi sincères de la nature et contre les impuissants qui ont été reçus à bras ouverts.

*Consolez-vous. On vous a mis à part, et vous méritez de vivre à part. Vous ne pensez pas comme tous ces gens-là, vous peignez selon votre cœur et selon votre chair, vous êtes une personnalité qui s'affirme carrément (...) Il paraît que je suis le premier à louer sans restriction M. Manet. C'est que je me soucie peu de toutes ces peintures de boudoir, de ces images colorisées, de ces misérables toiles où je ne trouve rien de vivant. J'ai déjà déclaré que le tempérament seul m'intéressait.*⁹²

Plus hardi que Baudelaire, Zola reconnaît dans le peintre du *Déjeuner sur l'herbe*⁹³ une des « individualités les plus vivantes » de son époque. Manet, dont les toiles « crèvent le mur tout simplement », est un artiste qui « ne recule pas devant les brusqueries de la nature » et qui « passe du blanc au noir sans hésiter ». Il voit « par taches », « par oppositions vigoureuses », « par morceaux simples et énergiques ». Il a « remis en question l'art entier », et il « cherche le vrai avec fièvre ». Faisant preuve d'une grande intuition et d'un goût très sûr, Zola fait ce pari sur celui que la foule traite de rapin gouaillieur :

*Puisque personne ne dit cela, je vais le dire, moi, je vais le crier. Je suis tellement certain que M. Manet sera un des maîtres de demain, que je croirais conclure une bonne affaire, si j'avais de la fortune, en achetant aujourd'hui toutes ses toiles. Dans cinquante ans, elles se vendront quinze et vingt fois plus cher, et c'est alors que certains tableaux de quarante mille francs ne vaudront pas quarante francs.*⁹⁴

Il se plaît à opposer les confiseries et les niaiseries des peintres académiques en vogue tels M. Gérôme, M. Cabanel et M. Dubufe qui se créent une petite spécialité, qui exploitent un des goûts passagers du public aux toiles

⁹² ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., pp, 112-113.

⁹³ Édouard MANET, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863. 207cm × 265 cm. Musée d'Orsay, Paris.

⁹⁴ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 114.

de Manet qui sont bâties solidement et où le public ne trouve que des personnages de tous les jours, qui ont le tort d'avoir des muscles et des os, comme tout le monde :

On a un homme s'attaquant directement à la nature, ayant remis en question l'art entier, cherchant à créer de lui-même et à ne rien cacher de sa personnalité. Est-ce que vous croyez que des tableaux peints d'une main puissante et convaincue ne sont pas plus solides que de ridicules gravures d'Épinal ? (...) J'ai revu également l'Olympia qui a le défaut grave de ressembler à beaucoup de demoiselles que vous connaissez.⁹⁵

Manet, peintre d'*Olympia*, cette toile qui a initié une huée de caricatures et de moqueries lors du Salon de 1865, est un homme dont le talent était fait de simplicité et de justesse. Ayant la curiosité du vrai, il refuse toute la science acquise, toute l'expérience ancienne et préfère prendre l'art au commencement en s'appuyant sur l'observation exacte des objets. Par conséquent, il réussit des œuvres d'une grande originalité qui mettent à nu la médiocrité des toiles des peintres en vogue comme le témoignent ces propos de Zola :

Vous savez quel effet produisent les toiles de M. Manet au Salon. Elles crèvent le mur, tout simplement. Tout autour d'elles s'étalent les douceurs des confiseurs artistiques à la mode, les arbres en sucre candi et les maisons en croûte de pâté, les bonshommes en pain d'épices et les bonnes femmes faites de crème à la vanille. La boutique de bonbons devient plus rose et plus douce, et les toiles vivantes de l'artiste semblent prendre une certaine amertume au milieu de ce fleuve de lait.⁹⁶

Zola applaudit, de tout son cœur, d'autant plus qu'il voulait révolutionner le roman et vit en Manet et en impressionnistes à sa suite des alliés dans une lutte contre le goût bourgeois et un art se figeant dans des conventions et dans un sentimentalisme. « *Nous sommes actuellement pourris de lyrisme* »⁹⁷,

⁹⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 117-118.

⁹⁷ ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, G. Charpentier, éditeur, 5^{ème} édition, Paris, 1881, p. 47.

écrivit-il dans *Le Roman expérimental*⁹⁸. Manet lui paraissait être l'homme à contrecarrer cette tendance dominante par « *la franchise* », « *l'âpreté* » et même, pour employer des termes que l'on retrouve aussi dans *L'Œuvre*, par « *la rudesse* » et les « *brutalités* » de sa peinture. Dans ses comptes-rendus du Salon, il se plaît à comparer ses œuvres solides avec la peinture de boudoir des peintres accablés d'honneurs et d'argent parmi lesquels figurent des personnes qui ne méritent même pas le nom de peintre : « *Au Salon, ses toiles criaient sous la lumière crue, au milieu des images à un sous qu'on avait collées au mur autour d'elles* ». ⁹⁹

En se mettant en avant, Zola affichait aussi les fondements de sa propre esthétique réaliste qu'il va développer dans plusieurs autres articles de ses *Écrits sur l'art*. Visionnaire, il allait jusqu'à prévoir que non seulement Manet finirait par être reconnu à sa juste valeur dans le monde de la peinture, que sa place est marquée au Louvre comme celle de Courbet, et de tout artiste ayant un tempérament original et fort, mais, que lui aussi, lui que l'opinion publique raillerait au lendemain du 7 mai 1866, serait un jour loué pour cet article :

J'ai tâché de rendre à M. Manet la place qui lui appartient, une des premières. On rira peut-être du panégyriste comme on a ri du peintre. Un jour, nous serons vengés tous deux. Il y a une vérité éternelle qui me soutient en critique : c'est que les tempéraments seuls vivent et dominent les âges. Il est impossible, - impossible, entendez-vous -, que M. Manet n'ait pas son jour de triomphe, et qu'il n'écrase pas les médiocrités timides qui l'entourent. ¹⁰⁰

Manet lui écrivit le jour même pour le remercier et lui proposa de le rencontrer. Ils s'entendirent si bien que, deux ans plus tard, il y eut un échange remarquable de bons procédés : Zola dédiait son roman *Madeleine Féral* au peintre, et Manet faisait le portrait de l'écrivain, un tableau magnifique, en

⁹⁸ *Le Roman expérimental* est un ouvrage d'Émile Zola paru en 1880. Il est considéré comme le manifeste de la doctrine naturaliste professée par Zola.

⁹⁹ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 117.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 118.

1868. Or, le pseudonyme de « Claude » ayant été transparent pour quiconque connaissait alors *L'Événement*, Zola s'est fait un nom dans ce scandale et les caricaturistes finissent par le croquer lui aussi, se moquant à la fois de Manet et de son critique : le romancier à peine écrivain a déjà une mauvaise réputation et ses chroniques artistiques ne sans plus les bienvenues dans les pages du quotidien.

Le scandale, ainsi que le décrit Henri Mitterrand, relevait justement du lien unissant alors Zola et Manet :

Et voici le scandale des scandales. Après avoir vitupéré les peintres à la mode (peintres d'histoire, avec Jérôme, Meissonnier, Vernet ; peintres de boudoir, avec Dubufe, Caban, Bouguereau, Chaplin), l'artiste qu'il choisit pour le désigner comme le plus grand est celui dont tout le monde rit : Édouard Manet ! Mieux : il lui consacre un article entier (le 7 mai). Cela n'était jamais arrivé à Manet.¹⁰¹

Mais, Zola a délibérément cherché à provoquer afin de s'imposer à Paris. Il avait ouvertement confessé que la défense de Manet servait à sa propre publicité. « *En ce moment, j'ai un double but, celui de me faire connaître et d'augmenter mes rentes* »¹⁰², écrivit-il le 6 février 1865 à son ami Antony Valabrègue. Or, ce sont les faits qui comptent et c'est un fait que Zola a pris parti pour l'art moderne et non pas pour un art qui allait tomber en désuétude. Ses articles avaient fait beaucoup « *pour encourager et regrouper ces paysagistes amoureux de la lumière, de l'eau, de ses reflets sur les feuillages, des femmes en robes de couleurs, de la neige sur les routes des villages : les initiateurs de l'impressionnisme. Il avait fait connaître leurs noms et leurs œuvres (...) et ses articles avaient contribué pour une part essentielle à donner son élan au mouvement de la nouvelle peinture.* »¹⁰³

¹⁰¹ MITTERRAND, Henri, *Zola journaliste*, Paris, Armand Colin, 1962, p. 68.

¹⁰² ZOLA, Émile, *Correspondance* : Nouvelle édition augmentée, Arvensa Éditions, p. 286.

¹⁰³ MITTERRAND, Henri, *Zola, Tome 1 : Sous le regard d'Olympia (1840-1871)*, Paris, Fayard, 1999, p. 597.

En somme, Zola était obligé de cesser de collaborer avec *L'Événement*, en 1866, parce qu'il n'avait pas partagé les avis des critiques de l'époque en dispensant à Gérôme, à Cabanel, à Dubufe, ceux qu'il appelle les peintres « confiseurs », les louanges auxquelles ils se figuraient avoir droit et parce que son soutien à l'égard de Manet et des artistes de la « Nouvelle Peinture », comme les appelait Duranty¹⁰⁴, était jugé scandaleux et inacceptable.

Peu importe, désormais le nom d'Émile Zola, encore obscur, est associé à celui du célèbre mais scandaleux Manet, qui devient son ami et fait son portrait. Depuis 1866, Zola fréquente le café Guerbois¹⁰⁵ dont Manet a fait son quartier général. Il y retrouve l'écrivain Duranty, le critique d'art Théodore Duret¹⁰⁶, le photographe Nadar¹⁰⁷ et les peintres de la nouvelle école : Pissarro, Guillemet et Monet. En 1868, il s'installera à son tour dans ce quartier des peintres, ce quartier des Batignolles, récemment annexé et en pleine mutation, où il demeurera jusqu'en 1877.

Alors qu'il prend fait et cause pour Manet, le peintre de la rupture avec la peinture officielle au milieu du XIX^e siècle, Zola n'est encore qu'un tout jeune journaliste débutant dans la critique d'art. C'est pour le remercier de son précieux soutien que Manet fera le portrait de l'écrivain (Musée d'Orsay) qui consacre ses ambitions littéraires. Et lorsque un an plus tard, en 1867, Zola publia *Thérèse Raquin*¹⁰⁸, qui rencontra un immense succès public, les

¹⁰⁴ Louis-Edmond DURANTY est un romancier et critique d'art français, né le 5 juin 1833 à Paris, où il est mort le 9 avril 1880.

¹⁰⁵ Le café Guerbois était un lieu de rencontres et d'échanges à la fin du XIX^e siècle entre artistes peintres, écrivains et amateurs d'art. Fondé par François-Auguste Guerbois (1824-1891), cet établissement est décrit par de nombreux historiens du mouvement impressionniste. Il était situé non loin de l'atelier de Manet qui y donnait rendez-vous à ses amis.

¹⁰⁶ Théodore DURET, né le 20 janvier 1838 à Saintes et mort le 16 janvier 1927 à Paris, est un écrivain, journaliste et critique d'art français.

¹⁰⁷ Félix TOURNACHON dit Nadar (1820-1910) est un caricaturiste, écrivain, aéronaute et photographe français.

¹⁰⁸ *Thérèse Raquin* est le troisième roman d'Émile Zola publié en 1867. Ce roman, qui présente déjà les caractéristiques du naturalisme développé plus tard dans le cycle des *Rougon-Macquart*, fera connaître l'écrivain au public parisien.

critiques littéraires furent tout aussi mauvaises qu'elles l'avaient été jusque-là dans le domaine de la peinture pour son ami Manet. Dès ce roman dans lequel Zola esquisse l'écriture biologique et transpose une nouvelle manière de peindre dans l'expression littéraire, apparaît pour la première fois ce qui ne s'appelle pas encore le « naturalisme ». Zola voit dans Manet « *un des infatigables ouvriers du naturalisme* ». C'est sans aucun doute une des raisons qui nous font toujours associé historiquement les noms de Manet et de Zola.

En effet, les critiques dénoncent sa dureté et son caractère pornographique. Louis Ulbach¹⁰⁹, avec qui Zola correspondit souvent par la suite, va d'ailleurs jusqu'à intituler son article du *Figaro* du 23 janvier 1868 « La littérature putride » et fait du romancier un peintre salissant l'image de la femme : « *Il voit la femme comme M. Manet la peint, couleur de boue avec des maquillages roses* »¹¹⁰. Effectivement, si Olympia n'est pas Thérèse, l'image du fameux tableau est omniprésente dans les échanges entre les deux artistes qualifiés d'« obscènes ». Ces attaques ont forcé l'auteur à reprendre la plume afin d'en justifier les prétentions scientifiques dans la deuxième préface de son roman.

Mais Zola, loin d'être découragé, récidivait, dès l'année suivante (1867), dans la *Revue du XIX^e siècle* que dirigeait Arsène Houssaye en publiant une longue étude sur le même peintre sous le titre *Une nouvelle manière en peinture : Édouard Manet*. Dans cette étude, le jeune critique s'acharne, avec plus d'ardeur et plus de conviction qu'en 1866, à mettre en relief le talent original de l'artiste. La réédition de cette étude en mai 1867 sous forme de brochure intitulée *Édouard Manet, étude biographique et critique* à l'occasion de l'exposition particulière présentée par Manet avenue de l'Alma, est illustrée ainsi d'une eau-forte gravée d'après *Olympia*. Dans cette brochure encore une

¹⁰⁹ Louis ULBACH, dit Ferragus (1822-1889) est un journaliste, romancier et dramaturge français.

¹¹⁰ ULBACH, Louis, *Zola : textes de Ulbach ... [et al.]*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 55.

fois, Zola n'hésite pas à provoquer en faisant l'éloge de la toile de Manet la plus calomniée. Sans s'attarder aux premières œuvres qui faisaient volontiers rattacher le peintre maudit aux peintres espagnols Vélasquez et Goya, il discerne très pertinemment que « *toute la personnalité de l'artiste consiste dans la manière dont son œil est organisé : il voit blond, et il voit par masses* »¹¹¹. Et d'ajouter en critique d'art historiographe :

*Désormais Édouard Manet avait trouvé sa voie, ou, pour mieux dire, il s'était trouvé lui-même : il voyait de ses yeux, il devait nous donner dans chacune de ses toiles une traduction de la nature en cette langue originale qu'il venait de découvrir au fond de lui.*¹¹²

Non pas une voie, mais soi, non pas une école, mais un œil à maîtriser et à utiliser à bon escient, on peut se demander si Zola, écrivant sur l'art, n'avait pas fini lui aussi par se trouver lui-même, par faire sienne cette esthétique de la « *traduction de la nature* ». Loin des yeux empruntés à la tradition artistique, le regard sur le monde est évoqué ici à travers une « *langue originale* ». Comme si la littérature était venue influencer la peinture, Zola remplace assez singulièrement la main par la langue. La métaphore de l'œil et de la main souvent énoncée lorsque l'écrivain tente de décrire le travail du peintre a subi une transformation puisque la toile est « *traduction* » en « *langue* ». C'est-à-dire que la peinture est ici considérée comme un langage et que Zola présente involontairement peut être Manet comme une sorte de double de lui-même.

En 1868, Zola répond à M. Arsène Houssaye, qui écrit dans le dernier numéro de *L'Artiste*¹¹³ que « *Manet serait un artiste hors ligne s'il avait de la main. Ce n'est point assez d'avoir un front qui pense, un œil qui voit, il faut encore avoir une main qui parle* »¹¹⁴, dans ces mots :

¹¹¹ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 151.

¹¹² *Ibid.*, p. 147.

¹¹³ *L'Artiste* est une revue hebdomadaire illustrée française publiée de 1831 à 1904.

¹¹⁴ Cité par Émile ZOLA in *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 198.

*Ne désirez pas trop que le maître original et personnel dont vous parlez ait une main qui parle plus qu'elle ne le fait, plus qu'elle ne le doit. Voyez au Salon ces tableaux de curiosités, ces robes en trompe-l'œil. Nos artistes ont les doigts trop habiles, ils font joujou avec des difficultés puérides. Si j'étais grand justicier, je leur couperais le poignet, je leur ouvrirais l'intelligence et les yeux avec des tenailles.*¹¹⁵

Zola considère en effet que toutes les conventions picturales de l'académisme doivent être récusées en notant dans sa Préface à l'exposition des œuvres de Manet en 1884 :

*Oubliez les idées de perfection et d'absolu, ne croyez pas qu'une chose est belle parce qu'elle est parfaite, selon certaines conventions physiques et métaphysiques. Une chose est belle, parce qu'elle est vivante, parce qu'elle est humaine.*¹¹⁶

Il considère ainsi que tout sujet est digne d'être représenté dans une œuvre. Le peintre ne doit plus respecter un code, une norme de représentation extérieure à lui, c'est sa propre perception qui devient le code pictural lui-même. Tout au long de ses *Écrits sur l'art*, Zola fait, dès 1866, l'éloge excessif de la peinture nouvelle, celle de Manet, de Monet, etc. En revanche, il souligne que l'école française traverse une période de « transition » voire une époque de décadence due au manque d'un « *art véritablement français* » et au penchant vers l'imitation des écoles italiennes, hollandaises et espagnoles. La faute en est aux Institutions, École des Beaux-Arts, Académie, aux coteries, à la critique officielle, comme au public : ils ont peur de la vie. Par conséquent, ils encouragent la médiocrité, l'habileté, la platitude, l'honnêteté, la banalité, l'art pomponné, gracieux, suave, qui sent la « *cuisine* », les « *sentimentalités mièvres* » et combattent les véritables artistes comme Manet que Zola considère comme « *un lutteur convaincu, (...) qui ne tremblait pas devant le*

¹¹⁵ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 198.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 456.

public, qui ne cherchait pas à apprivoiser la bête, mais qui s'essayait plutôt à la dompter, à lui imposer son tempérament.»¹¹⁷

Les autres responsables de cette crise sont, aux yeux de Zola, les peintres à la mode, ceux qu'il condamne avec audace et férocité en dénonçant leur trop grande habileté, les qualités aimables et superficielles de leurs œuvres qui traitent de petits sujets larmoyants ou grivois dans l'intention de plaire à la bourgeoisie moderne. Ainsi, Le 1^{er} juillet 1867, Zola, dans une chronique intitulée : *Nos peintres au Champ de Mars*, profite de l'occasion qui s'offre à lui d'accabler sous ses sarcasmes les prétendus représentants du génie pictural de la France : Cabanel, Gérôme, Meissonier, et Théodore Rousseau. À propos du premier, il affirme :

Sa peinture ne fut pas précisément une peinture de boudoir, elle garda je ne sais quel air triste et rechigné, quel aspect froid et morne, qui témoigne de son origine antique ; mais elle eut des coquetteries, des souplesses mièvres qui la mirent à la portée des belles dames et des beaux messieurs. Toute la personnalité de M. Cabanel est là. Prenez une Vénus antique, un corps de femme quelconque dessiné d'après les règles sacrées, et, légèrement, avec une houppette, maquillez ce corps de fard et de poudre de riz ; vous aurez l'idéal de M. Cabanel. Cet heureux artiste a résolu le difficile problème de rester sérieux et de plaire.¹¹⁸

C'est à la même époque que Zola commença à poser pour son portrait¹¹⁹, qui fut présenté au Salon de 1868. Les longues heures de pose, marquant Zola, aurait d'ailleurs inspiré au romancier certains passages de son roman *L'Œuvre*, qui parut huit ans plus tard.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 115-116.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 182.

¹¹⁹ Édouard MANET, *Émile Zola*, 1868. 146,5 × 114 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Depuis la place de celui qui est regardé, comme paralysée puisque posant sans un mouvement, Zola lui aussi se sert de ses yeux et observe le travail de son ami :

Par moment, au milieu du demi - sommeil de la pose, je regardais l'artiste, debout devant sa toile, le visage tendu, l'œil clair tout à son œuvre. Il m'avait oublié, il ne savait plus que j'étais là, il me copiait comme il aurait copié une bête humaine quelconque, avec une attention, une conscience artistique que je n'ai jamais vue ailleurs.¹²⁰

Zola insiste sur le métier de Manet et son originalité en évoquant les longues séances de pose au cours desquelles il a peint son portrait, s'opposant ainsi vivement à tous ceux qui, uniquement sensibles à l'habileté, au joli, prétendaient que le peintre ne savait ni dessiner ni peindre. En effet, il décrit Manet peignant au milieu de ses toiles ébauchées, en solitaire se refusant à inventer mais capable de rendre les objets qu'il voit de manière simple et élégante lorsqu'il les a analysés. Or, cette technique d'étude précise sera bien celle, en écriture, du père du roman expérimental qui fera de la « bête humaine » le titre d'un de ses ouvrages. Le regard froid, glacial et critique de Manet se rapproche d'ailleurs de la volontaire antipathie revendiquée par Zola l'année précédente dans *Mes haines*. Le « visage tendu » et « l'œil clair » de celui qui peint rappellent indirectement l'œil dans le vide et le visage presque détendu du rêveur qui pose, et sur son portrait, Manet représente de fait Zola « à son œuvre » soit pensant avant d'écrire : entre l'écrivain regardant le peintre et le peintre représentant l'écrivain, il y a un tel miroitement que sont occultées les caractéristiques propres à chaque forme de représentation. Le portrait de Zola par Manet montre ainsi un écrivain contemplatif, au regard fixe et au visage tendu qui évoque, in absentia, un reflet du peintre lui-même, ce peintre omniprésent dans l'arrière-plan du tableau.

¹²⁰ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 199.

Lorsque l'écrivain est représenté dans son cabinet de travail, le tableau peut en revanche apparaître comme un autoportrait dévié du peintre dans son atelier : il se met en abyme dans la mise en scène de l'écrivain, il tente de saisir sur le vif les mystères de la création, la difficulté ou la jouissance du passage à l'œuvre. Le fameux portrait de Zola par Manet s'inscrit manifestement dans cette logique. En regard de la figure de l'homme de lettres, le peintre a disposé, comme dans une mise en scène rituelle, l'attirail habituel de l'écriture : bureau, livres, papiers, encrier, plume etc. le tout rassemblé en éventail dans l'ouverture du volume que l'écrivain tient à la main. L'ensemble rappelle les autoportraits de peintres à leur chevalet, dans lesquels ils représentent également les outils propres à leur travail : palette, couleurs, godets, pinceaux, chiffon, appuie-main. L'effet de miroir est d'ailleurs ici souligné par la présence, derrière l'encrier, de la brochure que Zola avait consacré à Manet, et qui associe ostensiblement les noms du peintre et de l'écrivain.

Mais, au-delà des principes, Zola éprouve un véritable plaisir à voir les toiles de Manet, à voir travailler Manet. Il faut relire la page où Zola rappelle « *les longues heures de pose* » au cours desquelles Manet a peint son portrait, pour comprendre encore mieux la sincérité de l'admiration éprouvée par lui pour ce lutteur infatigable qui a réussi à s'imposer dans son domaine par ses qualités d'artiste. De même, Zola note dans son article de 1888, *Le naturalisme au Salon*, à propos du peintre :

Voici quatorze ans que j'ai été un des premiers à défendre M. Manet contre les attaques imbéciles de la presse et du public. Depuis ce temps, il a beaucoup travaillé, luttant toujours, s'imposant aux hommes d'intelligence par ses rares qualités d'artiste, la sincérité de ses efforts, l'originalité si claire et si distinguée de sa couleur, la naïveté même qu'il a toujours eue devant la nature (...) Mais, dès aujourd'hui, on peut mesurer son importance au rôle décisif qu'il

*joue depuis vingt ans ; il suffit de déterminer l'influence qu'il a eue sur tous les jeunes peintres qui sont venus après lui.*¹²¹

Selon le point de vue de l'écrivain naturaliste, Manet, qui apporta une « *nouvelle vision de la nature* », est la dernière force qui se soit révélée en art après Courbet lors de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Son influence a atteint les élèves de M. Gérôme et de M. Cabanel, en passant par les impressionnistes, qui sont ses fils directs. Effectivement, Zola note dans les pages qui ouvrent le catalogue de l'exposition du peintre, en 1884 :

*Si vous voulez vous rendre un compte exact de la grande place que Manet occupe dans notre art, cherchez à nommer quelqu'un après Ingres, Delacroix et Courbet. Ingres reste le champion de notre école classique agonisante ; Delacroix flamboie pendant toute l'époque romantique ; puis vient Courbet, réaliste dans le choix de ses sujets, mais classique de ton et de facture, empruntant aux vieux maîtres leur métier savant. Certes, après ces grands noms, je ne méconnais pas de beaux talents qui ont laissé des œuvres nombreuses ; seulement je cherche un novateur, un artiste qui ait apporté une nouvelle vision de la nature, qui surtout ait profondément modifié la production artistique de l'époque ; et je suis obligé d'en arriver à Manet, à cet homme de scandale, si longtemps nié, et dont l'influence est aujourd'hui dominante. L'influence est là, indéniable, s'affirmant davantage à chaque nouveau Salon.*¹²²

Cependant, Manet, le peintre à qui Zola a consacré le plus grand nombre de pages et qu'il a constamment cité et aimé de 1866 à 1896, n'est pas à l'abri de la sévérité du critique. Comme les impressionnistes, le peintre d'*Olympia* essuie le reproche d'imperfection de métier : « *Sa longue lutte contre l'incompréhension du public s'explique par la difficulté qu'il rencontre dans l'exécution, je veux dire que sa main n'égale pas son œil. Il n'a pas su se constituer une technique.* »¹²³

¹²¹ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., pp. 424-425.

¹²² *Ibid.*, pp. 456-457.

¹²³ *Ibid.*, p. 400.

Et Zola ajoute un peu plus loin que cet « *écolier enthousiaste* » de la nature « *n'est pas assuré de pouvoir rendre ses impressions de façon complète et définitive* ». Zola reconnaît que Manet réussit parfois un tableau et que celui-ci peut être « hors ligne » :

Lorsqu'il réussit un tableau, celui-ci est hors ligne (...) mais il lui arrive de s'égarer, et alors ses toiles sont imparfaites et inégales. Bref, depuis quinze ans on n'a pas vu de peintre plus subjectif. Si le côté technique chez lui égalait la justesse des perceptions, il serait le grand peintre de la seconde moitié du XIX^e siècle.¹²⁴

Dans tout ce que Zola écrit sur Manet on détecte, en germe, les éléments qui trahissent ses réserves vis-à-vis du travail de l'artiste. Tout cela révèle pourquoi, en 1879, il se dit déçu que l'avant-garde de sa jeunesse n'ait pas tenu ses promesses. Ainsi, encore dix ans plus tard, en 1889, il refuse de signer pour la souscription de l'*Olympia* qu'on voulait offrir au Louvre. C'est un geste révélateur.

Zola a suivi presque la même posture à l'égard des peintres impressionnistes qu'il a tant appuyés dans leur voie de rénovation avant de s'éloigner d'eux.

4. Zola et les impressionnistes : « le mouvement révolutionnaire »

De sa jeunesse passée en Provence avec Cézanne, Zola a gardé une grande sensibilité pour la couleur et pour la lumière, que le peintre a sans doute encouragée lors de leurs longues promenades. À son arrivée à Paris, en février 1858, ce sont de jeunes artistes aixois que Zola, déraciné, fréquente. Grâce à Cézanne, qui s'est installé dans la capitale à partir de 1861, il se lie, dès 1862-1864 avec Pissarro, Antoine Guillemet, Guillaumin tous habitués de l'Académie Suisse, fréquente le Louvre et les ateliers. Effectivement, le monde

¹²⁴ *Ibid.*

de la peinture fascine Zola qui, depuis son mariage avec Alexandrine, en 1864, a pris l'habitude d'organiser chez lui des dîners hebdomadaires qui rassemblent déjà Cézanne, Pissarro, Baille, Roux, Solari. Ces réunions du jeudi, jour où, avant même qu'il n'eût atteint une certaine aisance, Zola tenait table ouverte, lui suffisaient parce qu'il savait combien ces discussions, ces mises en commun d'expériences, même si elles tournaient toujours autour de la peinture, étaient stimulantes. Delacroix, Courbet et Manet faisaient l'unanimité de tous ces jeunes gens.

De même, dans les premiers mois de 1866, il est devenu un habitué du café Guerbois, Grande Rue des Batignolles, le café Baudequin de *L'Œuvre*. Il y rencontre Manet, Monet, Fantin-Latour, Cisle, Renoir et Bazille. Ces peintres de l'école des Batignolles se réunissaient pour discuter essentiellement à propos de l'art. Non seulement Zola côtoie tous ces jeunes peintres, mais il leur rend visite dans leurs ateliers, les regarde travailler et le cas échéant pose pour eux.

Le groupe réuni autour de Zola ne comportait qu'un seul littéraire, lui-même. Ainsi écrit-il dans une lettre adressée à Baille en août 1861 : « *Nos conversations roulent un peu sur tout, particulièrement sur la peinture* »¹²⁵, et dans une autre destinée à Antony Valabrègue le 19 février 1867, il note : « *Je comptais vous voir marcher avec moi. Je ne suis entouré que de peintres, je n'ai pas ici un seul littéraire avec qui causer* »¹²⁶. Ce n'est qu'après 1870 qu'il fréquente assidûment des écrivains en pénétrant dans les salons littéraires et en se joignant aux dîners Magny qui réunissaient le plus souvent Flaubert, Daudet, les Goncourt et Tourgueniev sans pour autant délaisser ses amis peintres ou se désintéresser de leurs recherches.

¹²⁵ Cité par Joy NEWTON in *Émile Zola impressionniste, Les Cahiers naturalistes*, n°33, 1967, p. 39.

¹²⁶ ZOLA, Émile, *Correspondance : Les lettres et les arts*, Paris, Charpentier, 1908, p. 30.

Zola, très passionné par le domaine de la peinture, exploite la grande connaissance qu'il avait de ce milieu pour publier, régulièrement puis sporadiquement entre 1866 à 1896, de nombreux articles où il a mis son talent de polémiste au service de tous les peintres en rupture avec le conformisme bourgeois et surtout au service des futurs impressionnistes.

Avant de traiter les rapports de Zola avec les impressionnistes, il nous semble opportun d'abord de définir l'impressionnisme.

4.1. Qu'est-ce que l'impressionnisme ?

« L'impressionnisme » est le nom donné à une école de peinture qui s'est développée en France durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Maurice Sérullaz en rappelle cette définition : « *système de peinture qui consiste à rendre purement et simplement l'impression telle qu'elle a été ressentie matériellement* »¹²⁷. Ainsi, l'artiste impressionniste est, rappelle M. Sérullaz, « *le peintre qui se propose de représenter les objets d'après ses impressions personnelles sans se soucier des règles généralement admises.* »¹²⁸

De son côté, Zola propose sa propre définition des peintres impressionnistes : « *Je crois qu'il faut entendre par des peintres impressionnistes des peintres qui peignent la réalité et qui se piquent de donner l'impression même de la nature, qu'ils n'étudient pas dans ses détails, mais dans son ensemble.* »¹²⁹

¹²⁷ SÉRULLAZ, Maurice, *L'impressionnisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, p.5.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 357.

4.2. Naissance du mot « impressionnisme »

C'est le journaliste Louis Leroy¹³⁰, qui, selon la tradition, serait à l'origine du mot « impressionnisme ». L'exposition des impressionnistes, tel fut le titre ironique de l'article qu'il consacra dans un journal satirique le *Charivari* du 25 avril 1874, à la manifestation de la société coopérative d'artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc., organisée dans les ateliers du photographe Félix Nadar, 35, boulevard des Capucines, du 15 avril au 15 mai de la même année. Il était inspiré par le titre du célèbre tableau de Claude Monet, *Impression, soleil levant*¹³¹ (Figure 1), évocation du port du Havre noyé dans la brume matinale.



Figure 1 : *Impression, soleil levant*

¹³⁰ Louis LEROY (1812-1885) est un journaliste, auteur dramatique, peintre de genre et graveur français, connu surtout pour avoir inventé le terme impressionniste pour désigner les peintres de ce mouvement.

¹³¹ Claude Monet, *Impression, soleil levant*, 13 novembre 1872. 48cm × 63 cm, Musée Marmottan Monet, Paris.

Sous la plume de Louis Leroy, le mot d' « impressionnistes » ne servait qu'à mieux marquer son dédain pour ces artistes qui abandonnaient les moyens d'expression traditionnels de la peinture pour mieux traduire leurs impressions visuelles.

Mais le mot « impression » s'est imposé bien avant. Théophile Gautier, qui observe avec regret l'évolution d'un peintre qu'il appréciait énormément comme Daubigny, le prononce en 1861 :

Il est vraiment dommage que ce paysagiste d'un sentiment si vrai, si juste et si naturel, se contente d'une impression et néglige à ce point les détails (...) les paysages de Monsieur Daubigny n'offrent guère que des taches de couleur juxtaposées.¹³²

De même, le mot « impressionnisme » est employé bien avant pour désigner cette nouvelle manière de peindre. Effectivement, dans le texte des *Souvenirs* d'Antonin Proust consacrés à Édouard Manet figure cette phrase fort intéressante : « *L'expression impressionnisme est venue, non pas comme l'a écrit Monsieur Benedite, d'un tableau de Claude Monet exposé sous le titre d'Impression, mais elle a pris naissance dans nos discussions de 1858.* »¹³³

4.3. La formation du groupe impressionniste

À la suite des peintres de l'école de Barbizon¹³⁴ qui ont jeté les premières bases d'une école de plein air inspirée de la poésie de Corot¹³⁵ et des variations sensibles et fugaces de l'atmosphère marine qu'ils traduisaient en des tonalités grises et moirées, quelques artistes, qui cherchaient, à l'exemple du réaliste Courbet, à traduire eux aussi devant le motif l'intensité

¹³² GAUTIER, Théophile, *Abécédaire du salon de 1861*, Paris, E. Dentu, 1860, p. 119.

¹³³ PROUST, Antonin, *Édouard Manet : souvenirs*, Paris, Renouard-Henri. Laurens, Éditeur, 1913, p. 65.

¹³⁴ L'École de Barbizon renvoie au groupe de peintres paysagistes venant autour de Barbizon pour travailler en plein air et d'après nature dans la forêt de Fontainebleau. Parmi ces artistes figurent entre autres Charles-François Daubigny, Jean-François Millet et Théodore Rousseau.

¹³⁵ Jean-Baptiste Camille COROT (1796-1875), est un peintre et graveur français. Il est l'un des fondateurs de l'école de Barbizon.

de la lumière dans sa violence et dans ses contrastes vigoureux, formèrent le groupe impressionniste. Ces jeunes artistes recherchaient un enseignement pictural libéral, qu'ils trouvèrent à la fois à l'Académie Suisse¹³⁶ et à l'Atelier Gleyre¹³⁷. D'autre part, ils se réunissaient au Café Guerbois, où, au cours de discussions, ils élaborèrent leur nouvelle esthétique. Il leur fallait aussi un chef, fait curieux, ce ne fut pas un des leurs, mais un aîné qui se refusait souvent à peindre en plein air et qui, très discuté à l'époque, passa à partir du *Salon des Refusés*¹³⁸, pour le porte-étendard des artistes épris d'indépendance : Édouard Manet.

En effet, la notoriété dont jouissait à cette époque Édouard Manet le fit considérer par ses camarades comme le promoteur de l'art de l'avant-garde. Ainsi fut-il amené à présider les séances du café Guerbois en compagnie de Zola qu'auréolait son prestige d'écrivain réaliste défenseur de l'art nouveau. Autour de ces deux hommes, se groupèrent des critiques comme Edmond Duranty, et Théodore Duret et des peintres tels Monet, Fantin-Latour, Cissley, Renoir et Bazille.

4.4. Les techniques des impressionnistes

L'impressionnisme étant, comme nous l'avons vu, une des formes les plus directes du réalisme, les sujets de ces jeunes peintres devaient obligatoirement être empruntés à la modernité que préconisait déjà Baudelaire dans son essai *Le Peintre de la vie moderne* :

¹³⁶ L'académie Suisse était un atelier de peinture de Paris. Dirigée par Charles Suisse, elle a reçu de nombreux peintres entre autres Jean-Baptiste Corot, Paul Cézanne, Édouard Manet, Claude Monet ou Camille Pissarro.

¹³⁷ l'Atelier Gleyre était un atelier tenu par le peintre suisse Charles Gleyre (1806-1874) dans lequel sont formés certains de ceux qui deviendront les peintres impressionnistes, Alfred Sisley, Claude Monet, Frédéric Bazille et Auguste Renoir.

¹³⁸ Le Salon des refusés s'ouvre à Paris le 15 mai 1863 en marge du Salon officiel et expose 1 200 œuvres d'artistes, à l'initiative de Napoléon III lui-même, qui jugeait le jury officiel trop sévère, ce dernier ayant refusé 3 000 œuvres sur les 5 000 qui lui furent présentées. Ce Salon est l'une des illustrations de l'émergence, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, d'une modernité artistique, en opposition avec le goût officiel.

*La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable (...) Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer.*¹³⁹

À cette nouvelle manière de voir, il fallait une nouvelle manière de peindre. Les artistes, sous l'influence de la photographie et du japonisme, ne vont plus représenter les formes telles qu'ils les savent être, mais telles qu'ils les voient sous l'action déformante de la lumière. Ils bannissent de la peinture toute intention d'ordre intellectuel ou moral et s'attachent uniquement à représenter l'impression du peintre, c'est-à-dire l'effet plus ou moins prononcé produit par l'action des objets extérieurs sur les organes des sens. C'est sa vision particulière que l'artiste va s'efforcer de rendre sur la toile et non plus ce qu'il sait être des choses, ce que sa formation lui a appris. Cette vision toujours renouvelée est fonction de la lumière, et de ses variations, qui va devenir le véritable sujet du tableau comme l'atteste Émile Zola : « *C'est la lumière qui dessine autant qu'elle colore, c'est la lumière qui met chaque chose à sa place, qui est la vie même de la scène peinte.* »¹⁴⁰

Par conséquent, les impressionnistes rompent alors avec les règles traditionnelles de l'art pictural. Ils s'appliquent à rendre la nature sous la vraie lumière du soleil, sans reculer devant les effets de coloration les plus imprévus. Ainsi pour peindre cette nature qui devient leur principale préoccupation, les peintres vont désormais travailler en plein air, sur le motif. Cette peinture de plein air connaît un véritable essor avec l'apparition des couleurs en tubes qui permettent aux artistes de se déplacer facilement. Leur souci devient alors de peindre la nature telle qu'elle leur apparaît, dans la lumière du moment présent. Ils ne réaliseront pas des études pour un tableau exécuté ensuite à l'atelier comme le faisaient déjà Corot ou Daubigny, mais achèveront la toile, et c'est là

¹³⁹ BAUDELAIRE, Charles, *L'Art romantique*, Calmann-Lévy, 1885, p. 72.

¹⁴⁰ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 455.

leur grande originalité, sur le lieu même et le plus rapidement possible puisque la nature est changeante et qu'il s'agit en premier lieu de saisir une impression fugitive. Ils peignent des paysages non pour leur côté pittoresque mais pour les effets d'atmosphère, rendant compte des aspects différents que peut prendre un motif suivant les conditions de la lumière et donc des heures du jour, d'où l'apparition des séries notamment chez Monet.

Toutefois, ceci ne signifie pas pour autant le rejet de toute règle. En effet, la peinture de l'impression affirme des figures stylistiques et des techniques particulières à son langage. Celles-ci procèdent essentiellement par des variations qui interviennent tant sur les diverses composantes internes, que sur l'espace général des œuvres. Au niveau des éléments internes, une rupture du trait souligne l'abandon d'une règle classique en l'occurrence la primauté du dessin sur la couleur. De ce fait, le dessin-contour précisant la forme et suggérant le volume est banni. Le contour définissant les formes, l'explicite des démarcations graphiques laissent la place au flou d'un jeu de superpositions des couleurs avec des teintes différentes.

Avec cette décomposition par variations de teintes et de tons, la peinture impressionniste s'accorde à une ondulation et les œuvre paraissent bien davantage représenter un instant. Mais, dans sa mise en scène du moment éphémère où la vibration fluctuante des couleurs et nuances se donne à l'impression, elle correspond déjà à un temps. Son instant est celui d'une apparition fugitive que le peintre cherche à capter, antérieurement à toute stabilisation des éléments, à tout affinement par choix perceptif et à tout discernement réfléchi.

Pour capter cet aspect éphémère de la nature, les impressionnistes s'appuient sur des découvertes scientifiques surtout dans le domaine de l'optique, et en particulier celle de la décomposition de la lumière, théorie et pratique de base de la peinture impressionniste. Ainsi, pour ces peintres, tout

est lumière, tout est de consistance lumineuse. Et la science ne vient d'ailleurs que les conforter dans cette conviction en démontrant que la couleur aussi n'est que lumière, fille multipliée de sa décomposition. Aussi la lumière s'institue-t-elle pour eux en matériau de base, avant même la palette et le pinceau. Ils s'appliquent à une étude approfondie de la lumière, de la lumière dans ses mille décompositions et recompositions.

Ainsi, le peintre impressionniste est appelé à savoir la lumière en tous ses états, en tous ses effets sur les objets et sur les êtres. Sous l'effet de la lumière, la couleur d'un objet est décomposée, fractionnée en de multiples touches au profit de régions chromatiques enchevêtrées avec leurs couleurs complémentaires. Cette dissociation des tons suppose un abandon des contrastes forts, alors substitués par une déclinaison de reflets et de gradations colorées qui permettent de restituer les volumes. Les peintres rejettent cette manière universellement enseignée et suivie dans les ateliers pour distribuer l'ombre et la lumière et appliquer la couleur. Ainsi, ils délaissent alors le clair-obscur et ses contrastes violents. Chez eux tout est nuance et les ombres sont toujours colorés de reflets. Ils excluent donc de leur palette les noirs et les gris au bénéfice de teintes plus légères en préférant les bleus, les verts, les jaunes, les orangés, les rouges et les violets. Ces couleurs, ils vont les employer souvent selon la technique du mélange optique pour avoir toutes les nuances : deux couleurs pures, superposées et non préalablement mélangées, sont alors offertes en leur confrontation vibrante à l'opération perceptive et c'est l'œil du spectateur qui recompose alors la couleur voulue par le peintre. Ainsi un violet par exemple sera-t-il suggéré par des petites touches juxtaposées de rouge et de bleu.

Ce renversement de l'ancienne domination du dessin sur la couleur se double également d'une nouvelle conception de l'espace. En effet, La perspective n'est plus basée sur les règles de la géométrie mais est réalisée, du

premier plan vers la ligne d'horizon, par la dégradation des teintes et des tons qui marque ainsi l'espace et le volume. Dès lors, la suppression de toute permanence formelle, l'énigme ressentie des nuances et variations, la polyvalence des régions chromatiques et des angles de vue interrogent le contemplateur. Ce dernier peut prendre part à la toile, y opérer les synthèses des variations qu'elle lui présente, en poursuivre les effets suggérés, mais non accomplis par l'artiste. Sa propre subjectivité, confrontée à une sorte d'incomplétude savamment entretenue, est comme interpellée pour retrouver en elle-même l'impression donnée par le vécu initial où l'œuvre s'est créée. De ce fait, sa participation active est devenue importante pour pouvoir pénétrer à la toile comme le précise Pierre Francastel¹⁴¹ à propos de Claude Monet : « *La participation active du spectateur, son travail de recomposition devient alors essentiel et tant qu'il ne devient pas automatique la toile paraît illisible.* »¹⁴²

4.5. Zola et les impressionnistes : le lien étroit

Parallèlement aux activités de critique et de création littéraire, Zola a entretenu des relations précoces avec les jeunes peintres, son ami d'enfance à Aix, Cézanne, au premier chef, mais aussi, à Paris, Monet, Pissarro et surtout Manet qu'il défend, dès 1866, contre l'académisme et les jurys des Salons officiels. Cette longue fréquentation des peintres, des discussions qu'il a eues avec eux, ont eu des conséquences déterminantes sur la mise en place de son esthétique : elle l'a aidé à clarifier ses propres idées, ses hésitations, elle a confirmé son goût pour le monde contemporain, sujet de leurs tableaux, elle a surtout formé son regard, sans rapport avec le réel. Elle est, pour l'essentiel, à l'origine de la mutation qui a transformé le poète idéaliste en un romancier naturaliste.

¹⁴¹ Pierre FRANCASTEL (1900-1970) est un historien et critique d'art français. Considéré comme un des fondateurs de la sociologie de l'art, il est une figure majeure de l'histoire de l'art au XX^e siècle,

¹⁴² FRANCASTEL, Pierre, *Études de sociologie de l'art*, Gallimard, Paris, 1970, p. 208.

En effet, ses *Écrits sur l'art* dévoilent une analyse fine de la production contemporaine, que complète une sociologie des foules, celles qui se précipitent de plus en plus dans les expositions à la mode afin de consommer la peinture. Son engagement aux côtés des impressionnistes et de l'école du « Plein air », qu'il placera au centre de *L'Œuvre*, montre l'appropriation progressive des codes picturaux et l'affirmation de choix esthétiques qui le conduisent à définir assez précisément les ambitions d'un « naturalisme en peinture », autour des années 1875.

En effet, Zola, étant jeune critique perspicace et marqué par l'esprit positiviste de son époque, a parfaitement saisi la modernité apportée principalement par Manet et les impressionnistes. Il se fait l'écho des discussions qui agitaient le milieu des jeunes talents qui, à peine échappés du lycée, entrent en dissidence, et chacune de leur déclaration est un appel vibrant à l'émancipation, pour affirmer un droit à l'existence artistique loin de la tutelle académique. Ceux-ci se déchaînaient contre les jurys des Salons, parce qu'ils imposaient, comme critères de leur choix, les enseignements de l'École des Beaux-Arts qu'ils rejetaient. Leur colère était d'autant plus forte qu'être admis ou Salon était la condition pour vendre. Zola était donc un farouche défenseur de la nouvelle peinture, réaliste, lumineuse et libéré des carcans de l'Académie comme de la tutelle étouffante des institutions. Pendant de longues années, il a fait l'éloge des peintres qui ont opté pour l'innovation dans la création à la suite de Manet en l'occurrence Monet, Pissarro, Renoir, Jongkind et Cézanne, avec lesquels il a eu l'occasion d'avoir des rapports directs et de nouer des amitiés avec certains d'entre eux. Zola figure d'ailleurs dans *Un atelier aux Batignolles*¹⁴³ de Fantin-Latour, aux côtés de Renoir, Astruc, Bazille, Monet et Manet.

¹⁴³ Henri FANTIN-LATOURE, *Un atelier aux Batignolles*, 1870. 204 cm × 273,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.

C'est en fréquentant ces véritables peintres novateurs, ces artistes doués du plus grand mérite, que Zola se pénètre, sans tarder, de la vision impressionniste, et que dès lors il adopte les buts des peintres. Une véritable osmose s'établit entre leur vision et la sienne : similitude des sujets traités (scènes de rues, de cafés, de théâtre, foules, chemins de fer et gares, ouvriers au travail, paysages de Paris et du monde moderne, banlieue de la grande ville, scènes de plein air, bords de la Seine ou de mer, paysages d'eau et d'arbres, va-et-vient des romans aux tableaux et des tableaux aux romans¹⁴⁴, manière de procéder. Zola part, comme eux, sur le motif, il trace des esquisses, dessine des ébauches, autant de termes repris au vocabulaire pictural, avant de procéder à la rédaction de ses romans.

À partir de 1866, il aiguisa sa plume et accorda sa faveur aux peintures de Manet et des nouveaux réalistes anticonformistes (on ne dit pas encore « impressionnistes ») régulièrement refusés au Salon. L'année suivante, il soutient les vingt-cinq peintres parmi lesquels ses amis Pissarro, Monet, Renoir, Bazille, Cézanne, qui rédigent une pétition pour réclamer « une exposition spéciale des œuvres rejetées » par le jury.

Après avoir découvert un nouveau artiste Manet, Zola, qui se pique d'être un révolutionnaire, se tourne vers ses successeurs en luttant pour l'art de l'avant-garde qui renvoie à une conception individualiste de la création en rupture avec la tradition picturale. Cette rupture complète se marque dans ces trois transgressions majeures : La première se situe dans la volonté de situer la peinture dans la réalité actuellement visible et observable. Dans sa célèbre étude de Manet, Zola écrit :

¹⁴⁴ Un exemple frappant et celui de *Nana* : Manet peint, après la lecture de *L'Assommoir*, en 1877, une *Nana* devant son miroir, dans une pause qui inspirera à Zola une des scènes les plus fameuses du roman qu'il consacra, en 1880, à la belle fille. Cézanne est inspiré par *Nana*, Renoir par *L'Assommoir* : il croque la promenade de la jeune fille avec ses camarades sur les boulevards, etc...

Il est un enfant de notre âge. Je vois en lui un peintre analyste. Tous les problèmes ont été remis en question, la science a voulu avoir des bases solides, et elle en est revenue à l'observation exacte des faits. Et ce mouvement ne s'est pas seulement produit dans l'ordre scientifique ; toutes les connaissances, toutes les œuvres humaines tendent à chercher dans la réalité des principes fermes et définitifs. Nos paysagistes modernes l'emportent de beaucoup sur nos peintres d'histoire et de genre, parce qu'ils ont étudié nos campagnes, se contentant de traduire le premier coin de forêt venu. Édouard Manet applique la même méthode à chacune de ses œuvres ; tandis que d'autres se creusent la tête pour inventer une nouvelle Mort de César ou un nouveau Socrate buvant la ciguë, il place tranquillement dans un coin de son atelier quelques objets et quelques personnes, et se met à peindre, en analysant le tout avec soin.¹⁴⁵

Le « nos » montre bien ici le désir de renoncer aux paysages de la mythologie et de l'histoire prisés par les peintres académiques, comme « le premier venu » d'étudier la réalité contemporaine et de refuser toutes les conventions imposées par les institutions.

À l'instar de sa position avec Manet, Zola a approuvé l'impressionnisme avec un enthousiasme non moindre. Il a compris très justement le caractère pionnier des impressionnistes qu'il considère comme les véritables ouvriers du siècle », puisqu'ils travaillent à l'essor du naturalisme. Zola écrira quelques années plus tard dans *L'Œuvre* que tous étaient à la recherche de quelque chose de nouveau. Le moisi des ateliers où le soleil ne pénétrait jamais leur faisait horreur : « *Comprends-tu, il faut peut-être le soleil, il faut le plein air, une peinture claire et jeune pour saisir les choses et les êtres tels qu'ils se comportent dans la vraie lumière.* »¹⁴⁶ En effet, ces peintres s'écartaient du jour factice de l'atelier et donnaient un nouvel essor à la peinture en plein air et en même temps le coup de grâce à la peinture romantique et classique :

¹⁴⁵ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., pp. 153- 154.

¹⁴⁶ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, p. 103.

Les impressionnistes ont introduit la peinture en plein air, l'étude des effets changeants de la nature selon les innombrables conditions du temps et de l'heure (...) On a peine à se représenter quelle révolution implique le seul fait de peindre en plein air, lorsqu'il faut compter avec l'air qui circule, au lieu de s'enfermer dans un atelier où un jour correct et froid entre par une grande fenêtre exposée au nord. C'est le coup de grâce porté à la peinture classique et romantique et, qui plus est, c'est le mouvement réaliste, déclenché par Courbet et libéré des entraves du métier, cherchant la vérité dans les jeux innombrables de la lumière.¹⁴⁷

Ainsi, l'un des refus clairement approuvé par Zola, c'est celui du seul jour de l'atelier, changement technique de grande envergure qui marque l'intégration de l'art dans l'espace et dans le temps, certes, mais aussi une véritable valorisation de l'extérieur, marquée par la sortie du peintre en plein air. Effectivement, il ne cesse de souligner les apports de la peinture impressionniste, qui cherche la vérité dans les jeux innombrables de la lumière. Comme ces peintres, Zola s'intéresse aux jeux de la lumière, aux effets de miroitement, à la sensation dans sa fugacité, son imprévisibilité. Comme Monet, il peint de véritables séries, ainsi dans *L'Œuvre*, de la Seine. Il recherche les points de vue et les cadrages inhabituels, les vues plongeantes qui modifient les perspectives, estompent les formes, les couleurs, effacent les détails pour ne conserver que des masses colorées.

Par là même, les productions d'art doivent renoncer à recourir à des réalités mythologiques, historiques, allégoriques, situées en dehors du monde visible, pour rendre compte du visible.

En effet, ces peintres, qui voient la nature claire et gaie, sans le jus du bitume et de terre de Sienne des peintres romantiques, vont ébaucher, réaliser et terminer leurs toiles dehors, devant le motif, et noter rapidement leurs impressions visuelles dans toute leur spontanéité, leurs sensations fugitives,

¹⁴⁷ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., pp. 399-400.

dans un véritable corps à corps avec la nature et ce qu'elle peut avoir de plus fugace. Cette perception aigüe des frémissements multiples et continuels va leurs permettre, et ce sera la première fois dans l'histoire de l'art, de donner de la nature une image qui, dans la transposition sur la toile, ne perdra rien de l'incessante mobilité de ses vibrations lumineuses.

Par la peinture de la réalité, par le retour à la nature pour en saisir l'impression fugitive et par l'introduction du soleil et de la beauté météorologique aux variations infinies, les œuvres des impressionnistes se trouvaient dans une opposition presque totale à la peinture de Salon qui avait pour sujet surtout la vie mondaine à l'intérieur.

Refusant toute affiliation avec leurs prédécesseurs et tout art antérieur, ils rejettent tout modèle éternel du Beau et concentrent dans leur production l'essence de la modernité. Ainsi, ils rompent avec les conceptions artisanales de l'art et avec le réalisme de l'art figuratif. Tout peut devenir art, si l'artiste le décide, l'artiste étant libéré de tout stéréotype social ou esthétique. Ce sont d'ailleurs les aspects les plus éphémères, les plus fugaces qui vont surtout attirer ces peintres : la mer et ses mouvants horizons, le ciel et ses nuages mobiles, le soleil et ses vibrations. Tout ce qui est reflet, et particulièrement l'élément fluide, retient au premier chef leur attention. Enfin, ils sont séduits par la neige et ses jeux d'irisations nacrées.

Et jamais avant eux, aucun peintre n'a donné de la nature une image aussi fidèlement vivante et lumineuse, au moment où la photographie ne s'en tenait encore qu'à ses premiers essais d'instantanés en noir, leur œil d'une extraordinaire acuité a su voir ce que personne n'avait encore osé fixer sur une toile.

Par conséquent, ces artistes, en renonçant totalement aux prétendues réalités invisibles qu'elles soient historiques, mythologique ou religieuses, se

tourment vers l'observation directe de la nature et de la vie. Cette attitude permet à Zola, dans son article publié dans *Le Sémaphore de Marseille* en avril 1876, d'établir un principe d'équivalence entre ces peintres de la deuxième exposition impressionniste¹⁴⁸ et le naturalisme. En effet, il évoque l'étiquette d'« intransigeants », puis celle d'« impressionnistes », pour reconnaître enfin que « *le groupe d'artistes en question est simplement un groupe d'artistes naturalistes, c'est-à-dire d'artistes consciencieux qui en sont revenus à l'étude immédiate de la nature* »¹⁴⁹. De même, dans un autre article intitulé *Le naturalisme au Salon* et paru dans *Le Voltaire* en juin 1880, l'auteur de *L'Assommoir* n'hésite pas à déclarer le triomphe du naturalisme en peinture comme en littérature au détriment de la peinture classique :

*En somme, j'ai constaté les progrès croissants du naturalisme. Chaque année, à chaque Salon, on peut voir l'évolution s'accuser davantage. Les peintres de la tradition académique se lassent, produisent des œuvres de plus en plus médiocres, dans l'isolement qui s'élargit autour d'eux ; tandis que toute la vie, toute la force viennent aux peintres de la réalité et de la modernité. Les élèves de MM. Cabanel et Gérôme les abandonnent un à un ; ce sont les meilleurs, les plus intelligents, les mieux doués, qui ont déserté l'École les premiers, entraînant sur leurs pas tous leurs camarades de quelque mérite, ne laissant aux professeurs que les médiocres, ceux qu'aucun tempérament ne tourmente ; de sorte qu'avant dix ans la désertion sera complète, la face de l'art transformée, le naturalisme triomphant, sans adversaires.*¹⁵⁰

En s'écartant des sujets classiques, ces artistes donnent un grand élan au paysagisme permettant la réhabilitation d'un genre qui était jusqu'alors, un genre méprisé, ou tout au moins complémentaire. Castagnary l'écrit très nettement dans son compte rendu du Salon en 1863 :

¹⁴⁸ La deuxième exposition des impressionnistes, organisée par Paul Durand-Ruel, s'est tenue du 30 mars au 30 avril 1876 à Paris dans la galerie Durand-Ruel, 11, rue Le Peletier, et a rassemblé 252 œuvres réalisées par dix-neuf peintres impressionnistes.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 313.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 437-438.

*L'école naturaliste rétablit les rapports brisés entre l'homme et la nature. Par sa double tentative sur la vie des champs, qu'elle interprète déjà avec tant de puissance agreste, et sur la vie des villes, qui lui tient en réserve ses plus beaux triomphes, elle tend à engironner toutes les formes du monde visible.*¹⁵¹

Zola s'extasie surtout devant celui qui deviendra plus tard le maître de la nouvelle école en l'occurrence Claude Monet. Ce dernier, en quittant son atelier et en installant son chevalet à l'extérieur, donne un nouveau souffle à la peinture du plein air en cherchant à profiter des effets bénéfiques de la lumière naturelle et à représenter les variations des saisons et des conditions atmosphériques de la nature. Le souci de l'artiste devient alors de peindre la nature telle qu'elle lui apparaît, dans la lumière du moment présent. Il peint des paysages non pour leur côté pittoresque mais pour les effets d'atmosphère, rendant compte des aspects différents que peut prendre un motif suivant les conditions de la lumière et donc des heures du jour, d'où l'apparition des séries notamment chez Monet et Cézanne.

En outre, Monet puisait ses sujet dans la vie de tous les jours et surtout à la campagne ce qui fait de lui incontestablement un peintre de paysage. Zola le rangeait parmi les « actualistes » par les choix des sujets, la beauté particulière de la société contemporaine :

*Il aime les horizons de nos villes, les taches grises et blanches que font les maisons sur le ciel clair ; il aime, dans les rues, les gens qui courent, affairés, en paletots : il aime les champs de courses, les promenades aristocratiques où roule le tapage des voitures ; il aime nos femmes, leur ombrelle, leurs gants, leurs chiffons, jusqu'à leurs faux cheveux et leur poudre de riz, tout ce qui les rend filles de notre civilisation.*¹⁵²

¹⁵¹ CASTAGNARY, Jules-Antoine, *op. cit.*, p, 105.

¹⁵² *Ibid.*, p. 207.

Zola était manifestement très sensible à la valorisation de l'espace urbain notamment à celui de Paris. Ainsi, dans *La Cloche*, en 1872, il avoue aimer « *d'amour les horizons de la grande cité* », où « *tout un art moderne est à créer* ». Ce qui le séduit d'ailleurs chez Jongkind, un maître dont le talent souple et délié lui permet de pénétrer avec une rare souplesse dans la vie multiple des choses, c'est précisément « *cet amour profond du Paris moderne qui reste pittoresque jusque dans ses décombres* ». L'art moderne, c'est bien sûr celui de la ville, c'est aussi tous les autres espaces, même industriels, et il apprécie chez Monet par exemple la passion des lieux, de tous les lieux, mais plus particulièrement de la mer : « *Il est, dit-il, un des seuls peintres qui sachent peindre l'eau, sans transparence niaise, sans reflets menteurs* »¹⁵³. De ce fait, il le considère comme un peintre de marines de premier ordre qui entend ce genre à sa façon. Ainsi, dans *les Navires sortant des jetées du Havre* (1867), il admire la facture rompant avec la tradition :

*La franchise, la rudesse même de la touche. L'eau est âcre, l'horizon s'étend avec âpreté ; on sent que la haute mer est là, qu'un coup de vent rendrait le ciel noir et les vagues blafardes. Nous sommes en face de l'océan, nous avons devant nous un navire enduit de goudron, nous entendons la voix sourde et haletante du vapeur, qui emplit l'air de sa fumée nauséabonde. J'ai vu ces tons crus, j'ai respiré ces senteurs salées.*¹⁵⁴

De même, Zola exprime son admiration pour Pissarro qui allie l'accent, la grandeur et la souplesse, dans un bel équilibre de la personnalité et de la vérité au service de la variété naturelle des paysages.

La deuxième transgression concerne le plan de la représentation des sujets. L'avant-garde artistique, tout comme le naturalisme Zolien, renonce à l'idéalisation romantique des sujets largement puisés dans la religion, l'Histoire ou la mythologie au profit de la peinture réaliste des sujets modernes

¹⁵³ *Ibid.*, p. 208.

¹⁵⁴ *Ibid.*

et communs, basée sur l'observation exacte de la nature, de la peinture du plein air qui baigne les personnages dans le milieu de lumière vraie où ils vivent.

Cette aspiration au vrai qui impose aux artistes dit impressionnistes de renoncer à la représentation idéalisée et de se tourner vers tout ce qui est vivant représente le fond de l'esthétique Zolienne que ce soit en peinture ou en littérature. Elle fait partie d'une tendance nouvelle inaugurée par Gustave Courbet, une tentative d'atteindre l'objectivité qui s'est développée en réaction contre le romantisme. Les impressionnistes ont poursuivi dans la même voie de Courbet et de Manet en tentant de produire la vie tout en cherchant leurs sujets dans les scènes de la vie quotidienne :

*Leurs œuvres ne sont pas des gravures de mode banales et inintelligentes, des dessins d'actualité pareils à ceux que les journaux illustrés publient. Leurs œuvres sont vivantes, parce qu'ils les ont prises dans la vie et qu'ils les ont peintes avec tout l'amour qu'ils éprouvent pour les sujets modernes.*¹⁵⁵

Effectivement, ils étaient les premiers à cette époque à découvrir de nouvelles qualités esthétiques dans la vie moderne. Auparavant les peintres cherchaient un sujet pittoresque comme motif, mais les impressionnistes, tout comme leur défenseur Zola, ont appliqué leur technique à des sujets considérés jusqu'alors comme laids. Les nombreux tableaux des cafés, des marchés, des gares et des gens à leur travail ont une atmosphère qui rappelle certains passages des romans de Zola. Il y a les ouvriers (Manet, *Les Paveurs de la rue de Berne*, 1878), les blanchisseuses (Degas, *Repasseuse à contre-jour*, 1874, *Les Repasseuses*, 1884), il y a les foules des boulevards (Pissarro, *Avenue de l'Opéra*, 1878, *Boulevard des Italiens*, 1898, Renoir, *Les Grands Boulevards*, 1875, *Boulevard au printemps et Quai de Conti*, 1872, Monet, *Boulevard des Capucines et Boulevard des Capucines au Carnaval*, 1873). Par ailleurs, ils

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 207.

nous donnent des aperçus de la vie dans les faubourgs et dans les cafés des quartiers pauvres (Degas, *L'Absinthe*, 1876, *Café Boulevard Montmartre*, 1877). Plusieurs artistes peignent des scènes de chemins de fer (Pissarro, *La Gare de Penge*, 1871, Cézanne, *Chemin de fer*, 1868-70, *Chemin de fer près de l'Estaque*, 1882-85). Mais c'est Monet surtout qui adopte ce thème (*Train sous la neige*, 1875, *le Pont de l'Europe*, 1875, *Pont de Chemin de fer à Argenteuil* et on peut encore citer toute une série de tableaux de la Gare Saint-Lazare, faits vers 1877). De même, Cézanne peint les cheminées d'usine (*Usine près de la Sainte Victoire*, vers 1870). On pourrait aussi évoquer les scènes populaires de théâtre, de café et de champ de courses.

De même, beaucoup de thèmes de Zola sont illustrés par les peintres: la scène de *L'Assommoir* où Gervaise reste à boire avec Coupeau était peut-être présente à l'esprit de Degas quand il a peint *L'Absinthe* en 1876 et le thème du café a souvent été repris par les peintres après l'apparition du roman (Manet, *La Prune*, 1878, *La Serveuse de Bocks*, 1879, *Au Café*, 1879), Toulouse Lautrec reprend ce thème dans *La Buveuse*, en 1889, et dans *Au Café*. Le tableau des *Repasseuses* de Degas rappelle une scène de *L'Assommoir* où on voit Clémence et Gervaise au travail. Degas est le premier à s'être inspiré de la blanchisseuse, ses premières toiles sur ce sujet datent de 1869, et il a présenté un tableau de blanchisseuses dans une exposition en 1874, que Zola avait sans doute vue avant d'écrire *L'Assommoir*.

La dernière transgression touche le langage plastique. En effet, Zola a saisi parfaitement que la révolution dans les arts plastiques imposée par Manet, par Monet et par les autres peintres d'avant-garde qu'il défend et soutient, concerne surtout un changement du langage plastique. En tant que positiviste rompant avec les conventions esthétiques académiques, il considère l'activité picturale, comme étant une activité matérielle, qui travaille sur la matière. Ainsi, il affirme dans *Le Messager de l'Europe* de 1879, « dans les arts comme

dans la littérature, la forme seule soutient les idées nouvelles et les méthodes nouvelles »¹⁵⁶. Il ne s'agit pas de concevoir un tableau comme une sorte de fenêtre ouverte sur la nature, sur les êtres et sur les choses, c'est d'abord et essentiellement un ensemble de formes et de couleurs. Il avait déjà noté à propos de Manet : « *L'artiste a créé une nouvelle forme pour le sujet nouveau, et c'est cette nouvelle forme qui effarouche tout le monde* »¹⁵⁷. Comme Zola le pressent, le tableau n'est plus une synthèse de thèmes, d'observations, mais c'est une analyse qui porte sur la désintégration du monde en éléments picturaux, c'est un travail sur la couleur, sur la construction de masses de couleur qui assure l'architecture de la toile.

Ces peintres anticonformistes, tout comme leur précurseur Manet, ont lancé cette nouvelle tentative que Zola a appelée « *le souci de la vérité de l'impression générale et non de l'achevé de détails* ». Ainsi, il déclare à propos de leurs toiles :

*Il est certain qu'à vingt pas on ne distingue nettement ni les yeux ni le nez d'un personnage. Pour le rendre tel qu'on le voit, il ne faut pas le peindre avec les rides de la peau, mais dans la vie de son attitude, avec l'air vibrant qui l'entoure. De là une peinture d'impression, et non une peinture de détails.*¹⁵⁸

C'est pour cette raison que Zola donne au public, dès 1866, un protocole de lecture et de jugement. Il lui enseigne comment regarder les toiles de Manet et de ce qu'on appellera plus tard et qui s'appelleront eux-mêmes « *impressionnistes* » :

Si j'avais été là, j'aurais prié l'amateur de se mettre à une distance respectueuse, il aurait vu alors que ces taches vivaient, que la foule parlait et

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 400.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 295.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 357.

*que cette toile était une des œuvres les plus caractéristiques de l'artiste, celle où il a le plus obéi à ses yeux et à son tempérament.*¹⁵⁹

Bref ces peintres cherchent, comme l'implique le nom de leur école, à évoquer une impression de ce qu'on verrait vraiment, en tenant compte des limites de la vue humaine. Cet effort souligne l'importance de la perception individuelle, les peintres se sont tellement intéressés à la lumière et aux modifications qu'elle fait subir aux objets qu'elle éclaire, qu'ils ont fini par prendre cet élément de la réalité comme base de leur vision. C'est ainsi que, malgré leur méthode scientifique, ils se sont engagés à poursuivre la beauté transitoire des jeux de lumière.

Dans ses comptes-rendus du Salon où il évoque les expositions officielles, qui se tenaient alors au Palais de l'Industrie, et d'où ses amis, à part Manet, étaient exclus, Zola, après s'être acquitté de son pensum et avoir passé en revue l'art officiel, se tourne habituellement vers ses amis, auxquels il est permis de croire, pense-t-il, que l'avenir appartiendra. Déçu de ne pas trouver ce qui convient à son appétit de modernité parmi les œuvres figées de la peinture officielle et éprouvant le besoin de respirer l'air, il se tourne résolument vers la peinture « *bannie et humiliée* » des artistes indépendants. Il dit sa joie de retrouver ses amis : Monet, le « *chef du groupe* », Berthe Morizot, Pissarro, « *révolutionnaire plus farouche encore que Monet* », Renoir qu'il définit comme « *un Rubens éclairé du soleil brillant de Vélasquez* », Degas « *un esprit chercheur* ». Il rend hommage à l'action émancipatrice pour l'art que ces artistes ont exercée et salue le désintéressement de ces « *lutteurs* », de ces « *hommes pauvres qui meurent à la peine, de misère et de lassitude* » dans l'intention de poursuivre leur petit bout de chemin sans avoir peur de salir leur carrière artistique.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 158.

En 1879, lorsque les impressionnistes ouvrent leur quatrième exposition, 18 avenue de l'Opéra, il assure que, grâce à ces pionniers et à leur nouvelle formule, le coup de grâce a été porté à la peinture classique et romantique. L'auteur de *L'Assommoir* ne cesse d'évoquer leur rôle considérable dans la révolution de la peinture de son époque. Il n'en conclut pas moins que, si la révolution dont ils sont les initiateurs, est une « *excellente chose* », il reste à souhaiter qu'un artiste de génie réalise « *la nouvelle formule* » en résolvant le problème de l'insuffisance technique dont ils étaient souvent accusés. Effectivement, Zola insiste énormément sur l'importance de l'évolution chez l'artiste de tempérament parce que le danger demeure de transformer l'originalité d'un procédé en auto-parodie de soi, symptôme d'une stagnation artistique qui pousse le peintre à répéter les mêmes procédés au lieu de chercher à se renouveler.

Ainsi, d'après Zola, seul un long processus intellectuel et sensible assure la construction d'un regard personnel, d'un regard d'artiste qui affirme son tempérament. L'artiste véritable travaille et se travaille lui-même, selon l'éthique d'une quête de soi. Il demeure en apprentissage constant comme il l'atteste à propos de son ami Paul Cézanne : « *Le jour où M. Paul Cézanne se possèdera tout entier, il produira des œuvres tout à fait supérieures* »¹⁶⁰. De même, il déclare à l'égard de Caillebotte : « *Lorsque son talent se sera un peu assoupli encore, M. Caillebotte sera certainement un des plus hardis du groupe.* »¹⁶¹

Il imagine des tableaux qui soient le fruit d'une méditation analogue à sa propre exigence de construction, supposant une préparation similaire à sa manière de bâtir ses romans, comme si l'approfondissement de sa technique romanesque, dans la diachronie des dossiers préparatoires de la série, influait

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 358.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 359.

de plus en plus sur ses attentes dans le domaine pictural. Par conséquent, il devient beaucoup plus exigeant à l'égard des peintres impressionnistes, il éprouve à leur égard des doutes et formule des réserves. Selon l'écrivain naturaliste, ils lâchent trop souvent leur facture, semblent facilement satisfaits d'une production hâtive et se montrent incomplets, exagérés et illogiques. Ce jugement rappelle ceux de plusieurs critiques de l'époque en l'occurrence Gustave Doré et Edmond Duranty. Dans sa brochure intitulée *La Nouvelle Peinture* parue en 1874, ce dernier se demande si les Impressionnistes, que Zola a continué longtemps à appeler les naturalistes, ne courent pas le risque de rester « *les primitifs d'un grand mouvement de rénovation artistique* ». De fait, ces peintres le déçoivent par leur technique insuffisante et irrégulière.

Le grand malheur, c'est que pas un artiste de ce groupe n'a réalisé puissamment et définitivement la formule nouvelle qu'ils apportent tous, éparse dans leurs œuvres. La formule est là, divisée à l'infini ; mais nulle part, dans aucun d'eux, on ne la trouve appliquée par un maître. Ce sont tous des précurseurs, l'homme de génie n'est pas né. On voit bien ce qu'ils veulent, on leur donne raison ; mais on cherche en vain le chef-d'œuvre qui doit imposer la formule et faire courber toutes les têtes. Voilà pourquoi la lutte des impressionnistes n'a pas encore abouti ; ils restent inférieurs à l'œuvre qu'ils tentent, ils bégayent sans pouvoir trouver le mot.¹⁶²

En effet, dès 1876, Zola, en rejoignant le point de vue de Baudelaire, laisse entrevoir sa conviction qu'une peinture doit être finie. Tout en appréciant chez Degas la « vérité artistique » des *Blanchisseuses*, « *cette grande et belle vérité de l'art qui simplifie et élargit tout* », la « *grande originalité* » de *La Salle de danse* et en général, sa « modernité », il craint pourtant que « *son pinceau ne devienne jamais créateur* » puisque la facture le déçoit :

¹⁶² *Ibid.*, pp. 422-423.

L'ennui, c'est qu'il gâte tout lorsqu'il s'agit de mettre la dernière main à une œuvre. Ses meilleurs tableaux sont des esquisses. En parachevant, son dessin devient flou et lamentable ; il peint des tableaux comme ses Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans), à mi-chemin entre une marine et le polytype d'un journal illustré.¹⁶³

Ainsi, il exprime à maintes fois des réserves importantes à l'adresse de l'impressionnisme et ses représentants qui pèchent par leur insuffisance technique et par le caractère inachevé de leur art. Leurs tendances finissent par ne plus le satisfaire. À partir de 1879, il se dit déçu que l'avant-garde de sa jeunesse n'ait pas tenu ses promesses. Les artistes impressionnistes ont justifié ces attaques dans la mesure où ils se contentent d'ébauches trop rudimentaires et ils livrent des œuvres bâclées. Ainsi, Zola adresse des reproches à l'égard de celui qu'il place en tête des impressionnistes à savoir Claude Monet :

Ce que je puis dire, c'est que M. Monet a trop cédé à sa facilité de production. Bien des ébauches sont sorties de son atelier (...) Quand on se satisfait trop aisément, quand on livre une esquisse à peine sèche, on perd le goût des morceaux longuement étudiés ; c'est l'étude qui fait les œuvres solides. M. Monet porte aujourd'hui la peine de sa hâte, de son besoin de vendre. S'il veut conquérir la haute place qu'il mérite, s'il veut être un des maîtres que nous attendons, il lui faut résolument se donner à des toiles importantes, étudiées pendant des saisons.¹⁶⁴

Zola, non moins que Gautier ou Baudelaire, reste attaché à l'idéal de l'art tel que l'Académie l'avait enseigné depuis sa fondation au XV^e siècle : l'esquisse, dans la hiérarchie académique, n'a pas de valeur intrinsèque mais une valeur relative et subordonnée à l'œuvre achevée.

Selon moi, on doit bien saisir la nature dans l'impression d'une minute ; seulement, il faut fixer à jamais cette minute sur la toile, par une facture

¹⁶³ *Ibid.*, p. 353.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 426.

*largement étudiée. En définitive, en dehors du travail, il n'y a pas de solidité possible.*¹⁶⁵

Dans la même perspective, il critique l'attitude de son ami d'enfance incapable de conquérir le public parce qu'il est paralysé par les angoisses et les repentirs interminables et tragiques dans sa quête indéfinie de la perfection : « *M. Paul Cézanne, un tempérament de grand peintre qui se débat encore dans des recherches de facture, reste plus près de Courbet et de Delacroix.* »¹⁶⁶

En somme, Zola admet difficilement le caractère « spontané » de la peinture impressionniste et attend un Michel-Ange ou un nouveau Courbet capable de réaliser en maître la nouvelle formule d'art.

*D'ailleurs, tous les peintres impressionnistes pèchent par insuffisance technique. Dans les arts comme dans la littérature, la forme seule soutient les idées nouvelles et les méthodes nouvelles. Pour être un homme de talent, il faut réaliser ce qui vit en soi, autrement on n'est qu'un pionnier. Les impressionnistes sont précisément, selon moi, des pionniers. Un instant ils avaient mis de grandes espérances en Monet ; mais celui-ci paraît épuisé par une production hâtive ; il se contente d'à-peu-près ; il n'étudie pas la nature avec la passion des vrais créateurs. Tous ces artistes-là sont trop facilement satisfaits. Ils dédaignent à tort la solidité des œuvres longuement méditées ; c'est pourquoi on peut craindre qu'ils ne fassent qu'indiquer le chemin au grand artiste de l'avenir que le monde attend.*¹⁶⁷

Il faut sans doute souligner la réflexion obsédante sur le devenir de l'artiste, la postérité du talent et la stérilité des copieurs, qui rendent caduque la quête illusoire de la perfection artistique. Zola ne cesse d'insister dessus tout au long de sa carrière de chroniqueur : le procédés originaux d'un écrivain, pris dans la pâte de ses œuvres, deviennent des artifices insignifiants chez ses pâles imitateurs. Il constate avec effroi en 1896 que le mouvement, dont il avait

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 420.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 422.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 400.

salué la naissance « à coups de massue », il y a trente ans, en devenant une mode, s'est dégradé et corrompu parce qu'il est devenu un ensemble de procédés pour badigeonneurs élégants et habiles coloristes, privés de personnalité. La rhétorique a pris le dessus sur la vie : « *Tous des Manet alors, tous des Monet, tous des Pissarro* ». Il réaffirme ce dont il a eu conscience rapidement et qui a contribué à le sauver du système :

Et ce sont là les toiles que jadis on refusait violemment à chaque Salon, exagérées aujourd'hui, devenues affreuses et innombrables ! Les germes que j'ai vu jeter en terre ont poussé, ont fructifié d'une façon monstrueuse. Je recule d'effroi. Jamais je n'ai mieux senti le danger des formules, la fin pitoyable des écoles, quand les initiateurs ont fait leur œuvre et que les maîtres sont partis. Tout mouvement s'exagère, tourne au procédé et au mensonge, dès que la mode s'en empare.¹⁶⁸

Ainsi cette « juxtaposition de taches » de couleurs différentes cause sa « surprise » et sa « consternation » qui tournent à « la colère » lorsqu'il « constate la démence à laquelle a pu conduire, en trente ans, la théorie des reflets ». Pour lui, la lumière est toujours « l'âme de l'œuvre » mais ici, la « décomposition » de la matérialité du monde par le rendement des reflets devient une déformation : selon lui, les impressionnistes de son temps sont arrivés « à la caricature ». Donc, s'il avait parlé d'époque de « transition » en 1878 dans l'espoir d'un essor et d'un épanouissement d'un nouvel art, à l'âge de 56 ans il est déçu et désorienté en se trouvant devant ce qu'il considérait comme un art décadent.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 473.

Chapitre III : Zola, théoricien et écrivain naturaliste

On a parfois tendance à restreindre la critique d'art de Zola à ses *Salons* et à ses articles sur la peinture. Mais les similitudes et les rapports entre sa critique d'art et sa critique littéraire montrent que le chef de file du naturalisme a basé sa théorie esthétique souvent sur les mêmes principes de sorte qu'une grande partie de sa critique, habituellement classé comme artistique, aborde bien les questions littéraires. En effet, sa carrière de romancier était toujours parallèle à celle de critique d'art et de critique littéraire. Ce parallèle est justifié par plusieurs articles dans lesquels il souligne le primat de sa réflexion esthétique générale appliquée à des genres différents : roman, théâtre, peinture ou musique. Qu'il s'agisse de commentaires sur un livre, une pièce de théâtre ou un tableau, le vocabulaire, les images sont les mêmes, parce que le combat est le même.

1. Le goût de la réflexion théorique

Zola a commencé, dès 1860, à réfléchir sur l'œuvre d'art dans des lettres adressées de Paris à ses deux amis d'enfance restés en Provence, Paul Cézanne et Jean-Baptistin Baille. Il y prend plaisir à rendre compte de ses lectures, à analyser les œuvres, à exposer les idées qu'ils lui inspirent et à exprimer ses réactions.

Ces lettres nombreuses et plus ou moins longues constituent les premiers essais du futur théoricien. On y suit les débuts d'une pensée qui se cherche, non sans confusion ni contradictions, au gré des influences subies. Mais, il faut noter que Zola cherche essentiellement, dans ses premières lectures, des aliments pour ses rêves de poète idéaliste, admirateur de Musset et des romans champêtres de George Sand. Or, tout change en 1862. Le 1^{er} mars, il entre à la librairie Hachette. Les quatre années qu'il y passe confortent son goût de la réflexion critique.

Mais dès 1864, il prend prétexte de ses articles dans lesquels il rend compte des livres publiés par la maison d'édition pour exposer, à partir de l'œuvre présentée, ses idées, les affiner en s'opposant à celles qu'il ne partage pas. Ces comptes rendus prolongent, en quelque sorte, le rôle joué par les lettres adressées à Baille et à Cézanne, puis, à partir de 1864, à Antony Valabrègue. C'est à ce dernier que Zola envoie la lettre importante dans laquelle il distingue les littératures classique, romantique et réaliste par « l'écran » qui vient s'interposer entre le regard de l'écrivain et le réel.

Le nombre de ses chroniques est impressionnant. Elles constituent véritablement une première campagne pour imposer une nouvelle manière en littérature, prolongeant celle menée par ses amis peintres pour imposer « *une nouvelle manière en peinture* »¹⁶⁹.

2. Zola et ses maîtres à penser

Zola devait forcément rencontrer sur son chemin de critique littéraire les deux acteurs majeurs de ce qu'il appelle « *la grande critique méthodique et naturaliste* » dans sa préface à Thérèse Raquin : Sainte-Beuve et Hippolyte Taine. Sa position et sa posture critiques étaient au confluent de ces deux illustres de la critique littéraire auxquels il réserve, dans son corpus critique, un statut à part. Faisant partie de son panthéon référentiel, Zola les a toujours présentés comme les fondateurs et les précurseurs de la « nouvelle critique », celle qui se veut explicative, analytique, et pour mieux dire « méthodique et naturaliste ». Par exemple, le début du célèbre article du 27 mai 1879 sur « La Formule critique appliquée au roman », qui est repris dans *Le Roman expérimental*, est très clair :

On sait ce que la critique est devenue de nos jours. Sans faire l'histoire complète des transformations qu'elle a éprouvées depuis le siècle dernier, il

¹⁶⁹ Zola a donné ce titre à un article paru dans la Revue du XIX^e siècle du 1^{er} janvier 1867 : « Une nouvelle manière en peinture : M. Edouard Manet ».

suffit de citer les noms de Sainte-Beuve et de M. Taine pour établir à quelle distance nous sommes des jugements de La Harpe et même des commentaires de Voltaire. Sainte-Beuve, un des premiers, comprit la nécessité d'expliquer l'œuvre par l'homme. Il replaça l'écrivain dans son milieu, étudia sa famille, sa vie, ses goûts, regarda en un mot une page écrite comme le produit de toutes sortes d'éléments, qu'il fallait connaître, si l'on voulait porter un jugement juste, complet et définitif (...) M. Taine vint à son tour et fit de la critique une science. Il réduisit en lois la méthode que Sainte-Beuve employait un peu en virtuose. Cela donna une certaine raideur au nouvel instrument de critique ; mais cet instrument acquit une puissance indiscutable.¹⁷⁰

Dans ce texte très ramassé, Zola résume toute sa pensée sur les deux hommes : Sainte-Beuve et Taine ont été les acteurs d'une révolution historique dans le domaine de la critique littéraire, mais chacun a malgré tout une pratique propre qui le distingue de l'autre. Le premier est compliqué, le second est dogmatique, ce qui rend leur succession improbable du moment où l'éloge débouche sur une attente et une insatisfaction.

En effet, les premières tentatives d'affiliation du jeune critique, remontent au début des années soixante. Séduit par la carrière de Sainte-Beuve qui collaborait régulièrement à de grandes revues, Zola, désireux de valoriser sa participation au journalisme littéraire, lui rend hommage en pastichant les titres de ses œuvres. Effectivement, il choisit à son premier recueil d'articles, *Mes Haines* (1866), le sous-titre *Causeries littéraires et artistiques*, l'étude sur Manet est aussi intitulée « étude biographique et critique ».

Cependant, dix ans après la mort de Sainte-Beuve, la situation a changé et Zola remet nettement en question ses premières admirations. Zola regrette de ne pas voir un critique de la carrure de Sainte-Beuve prendre la défense du naturalisme. Le chef de file du mouvement est seul, il est contraint au cumul de

¹⁷⁰ ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, op. cit., pp. 220-221.

fonctions. Il doit théoriser et défendre les principes de son mouvement littéraire. Ainsi, dans le grand article d'octobre 1879, intitulé *Sainte-Beuve*, il se livre à l'analyse pour exprimer un jugement sur le grand critique. Le paragraphe d'ouverture est déjà assez clair à cet égard :

Une figure littéraire me tourmente depuis quelque temps, celle de Sainte-Beuve. Voici dix ans que l'éminent critique est mort, et le temps me paraît venu de dire sur lui ce que pense ma génération. C'est moins Sainte-Beuve qui m'intéresse, à la vérité, que le rôle très important joué par lui dans notre littérature de ces cinquante dernières années. Il a été une étape, et des plus intéressantes, des plus décisives.¹⁷¹

Même s'il se vantait d'avoir commencé sa carrière sous la bienveillance d'un critique majeur et influent, Zola ne tarde pas à se lancer dans un contre Sainte-Beuve parce que ce dernier réproouve généralement les tentatives les plus hardies de renouvellement du champ littéraire. Il lui reproche son libre exercice du goût qui le prédispose à être le défenseur des valeurs classiques au lieu de promouvoir les mouvements nouveaux. Par conséquent, il a stigmatisé la dimension nostalgique et régressive de la critique de Sainte-Beuve, pour qui l'idéal d'une œuvre consiste à replacer le lecteur dans le cercle magique de la conversation lettrée, raffinée, dont les salons des XVII^e et XVIII^e siècles ont fourni les modèles infranchissables. En revanche, il avait horreur de la réalité crue qui caractérise les œuvres des descendants de Balzac et de Stendhal tels Flaubert, les Goncourt ou Zola lui-même.

Effectivement, Zola réitère dans l'extrait ci-dessous l'objection majeure et récurrente à l'encontre d'un Sainte-Beuve en qui il voyait un « féminin », un « tempérament moyen », éprouvant « une horreur secrète pour les choses, les livres et les hommes bruyants, dont le sens lui échappait. » L'injustice envers Balzac, en particulier, a constamment indigné le fervent lecteur de *La Comédie*

¹⁷¹ ZOLA, Émile, *Documents littéraire, études et portraits*, éd, Eugène Fasquelle, nouvelle édition, Paris, 1926, p. 271.

humaine, qui résume son opinion dix ans après la mort de son prédécesseur, en 1879 :

Le féminin, qui sommeille en lui, se réveille à la moindre brutalité, à un excès de puissance, à une crudité qui le blesse (...) Sa longue rancune contre Balzac n'a pas d'autre cause, et aussi son refus d'admiration pour Stendhal, et encore ses restrictions sur les œuvres de M. Gustave Flaubert et de MM. de Goncourt (...) Lui qui se piquait de tout goûter et de tout pénétrer, il n'a justement ni goûté les grands romanciers modernes, ni pénétré l'influence décisive qu'ils allaient avoir sur le siècle. En lisant l'ensemble de ses articles, on reste surpris des éloges qu'il donne à des écrivains médiocres, à des romanciers de troisième ordre, lorsqu'il se débat furieusement sous la puissance de Balzac et la supériorité de Stendhal (...) Aussi sa critique est-elle décapitée ; elle n'a pas de flamme au sommet et n'éclaire pas l'avenir ; elle n'a pas précisé le grand courant du siècle, elle ne fait nulle part la voie large à nos génies modernes.¹⁷²

On le voit clairement, l'admiration de Zola pour Balzac est profonde. Elle ne s'est jamais démentie. Le « puissant » créateur de *La Comédie humaine* est sa référence, son modèle, celui à l'aune duquel il juge et qui voudrait égaler. Par conséquent, il lui consacre plusieurs articles élogieux dans les journaux. C'est par Balzac que débute, significativement, le recueil *Les Romanciers naturalistes*. Il en fait le modèle de l'écrivain moderne, car il a « donné le branle » à « cette évolution naturaliste ou positiviste, comme on voudra ». Aussi condamne-t-il Sainte-Beuve de ne pas avoir su comprendre sa grandeur et d'avoir osé le mettre sur le même plan que des romanciers méconnus.

Sans oublier le grand rôle que celui-ci a joué, puisqu'il a inauguré le règne de la critique moderne, Zola l'a souvent accusé de ne pas avoir possédé les qualités qui lui auraient permis de reconnaître la nouveauté du naturalisme

¹⁷² ZOLA, Émile, *Documents littéraire, études et portraits, op. cit.*, pp. 320-321.

naissant avec Balzac. Heureusement ce rôle semble avoir été assumé en son temps par Taine qu'il a connu chez Hachette. En effet, Zola, tout comme les générations d'après 1848, a été séduit par la volonté de cet éminent penseur d'appliquer à l'étude des phénomènes humains les perspectives ouvertes par les sciences de la nature :

*Dans l'histoire de la critique littéraire, l'œuvre de Taine apparaît comme une étape décisive vers l'autonomie d'un genre véritable, et comme une voie d'accès privilégiée vers la connaissance de l'homme, étudié à travers ses créations et ses produits.*¹⁷³

Effectivement, l'influence de Taine et de ses théories est nettement plus décisive dans la formation intellectuelle et critique de l'écrivain. Zola adhère au tainisme depuis 1863 et multiplie les éloges à l'égard de celui qui était le premier à tenter l'application systématique de l'objectivisme et du positivisme dans l'art, sous les influences conjuguées de la philosophie, de la science, de l'histoire et de la littérature.

Il lui a envoyé ses œuvres *Contes à Ninon*, *La confession de Claude*, etc., sollicitant à mots couverts son appui. Il multiplie les références à sa méthode critique, il lui consacre plusieurs articles dithyrambiques. Ainsi, l'enthousiasme débordant qui se dégage du portrait intitulé « M. H. Taine, artiste » montre que *Mes Haines* est aussi un recueil d'admiration. Zola se passionne pour celui qui a occupé le devant de la scène de la critique lors de la décennie 1860-1870 par ses nombreuses publications. Le critique a élargi la formule du naturalisme en déclarant que la science des « faits moraux » devait s'aligner sur la science des « faits physiques » comme le note Zola en 1866 :

Tous les ouvrages de M. Taine ne sont que l'application d'une même et unique pensée. Dire quelle est cette pensée, c'est conter l'histoire entière de son

¹⁷³ NORDMANN, Jean-Thomas, *Taine et la critique scientifique*, Paris, PUF, coll. Écrivains, 1992, p. 13.

*intelligence. M. Taine appartient au petit groupe des novateurs qui cherchent à introduire dans l'étude des faits moraux l'observation pure, l'analyse exacte employées dans celle des faits physiques. Il y a en lui un philosophe naturaliste qui déclare que le monde intellectuel est soumis à des lois comme le monde matériel, et qu'il s'agit avant tout de trouver ces lois, si l'on veut avancer sûrement dans la connaissance de l'esprit humain.*¹⁷⁴

De même, Zola considère la critique de Taine comme une application de « l'esprit du temps », scientifique, sérieux et progressiste, dont il avait dégagé les caractères dans ses premières œuvres :

*C'était une critique naturaliste qui marchait de pair avec le roman naturaliste. On pouvait croire que le porte-drapeau de la nouvelle génération était né, d'autant plus que M. Taine avait fait une étude superbe sur Balzac, qu'il égalait à Shakespeare.*¹⁷⁵

Quant à l'œuvre critique zolienne, elle se distingue par l'abondance des références et des allusions à son prédécesseur. Zola est attaché à promouvoir les outils de la critique analytique de Taine. Sa critique vulgarise les travaux de Taine et leur sert de chambre d'écho, en faisant alterner les réclames, les comptes-rendus élogieux et les applications directes comme le montre sa lettre à Antony Valabrègue sur les écrans dans laquelle il revendique, à la suite de Taine, le primat de la représentation, c'est-à-dire de la mimésis comme médium vu que la reproduction brute et exacte est impossible du moment que « nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité. »¹⁷⁶

La comparaison entre les textes de Zola et ceux de Taine dépasse largement l'emprunt anodin ou l'inspiration ponctuelle. Effectivement, la critique littéraire de Zola, dans ces deux aspects que sont l'appréhension des mouvements, des auteurs et des œuvres d'une part, la théorie esthétique d'autre

¹⁷⁴ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 70.

¹⁷⁵ ZOLA, Émile, *Documents littéraire, études et portraits*, op. cit., p. 338.

¹⁷⁶ Lettre à Valabrègue, Paris, 18 août 1864.

part, est constamment inspirée par les théories de Taine, il en est de même pour la poétique romanesque. L'exemple le plus frappant est sans doute l'exploitation de l'étude de Taine sur Balzac. La plupart des textes consacrés par Zola à Balzac sont directement inspirés du grand article que Taine consacre à l'auteur de *La Comédie humaine* en 1865 et recueilli dans les *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, dont Hachette est l'éditeur. Cette étude a servi de soubassement théorique et de réservoir d'images et d'exemples pour Zola. Ce dernier a partagé l'enthousiasme de Taine pour Balzac parce qu'il correspondait à ses conceptions personnelles et parce qu'il se présente lui-même comme le continuateur de Balzac.

De son côté, Taine n'a pas été indifférent au soutien de son jeune disciple, il s'est d'abord adressé à lui en raison des fonctions que Zola occupait chez Hachette, mais il est allé au-delà de la courtoisie professionnelle, il a accompagné ses débuts littéraires, l'a recommandé auprès de confrères journalistes, directeurs de revues, et surtout il a pris en compte ses observations et ses critiques en l'occurrence celles où il lui demandait de valoriser la question de la personnalité créatrice et de la vie.

Mais si Zola dit son enthousiasme dans certains textes, il est plus réservé ailleurs. C'est qu'il se heurte à une difficulté grave : comment concilier le tempérament et l'originalité qu'il privilégie, avec ce souci de la vérité, cette volonté de prendre aux sciences contenu et surtout méthode. Il exprime ses réserves dans son étude sur Taine du 15 février 1866. Zola discerne la composante « sensible » du système rigide de Taine, une sorte de faille qui fait que « *Le système qu'il a construit serait un bien mauvais instrument dans des mains moins puissantes et moins ingénieuses que les siennes.* »¹⁷⁷ Par conséquent, il s'y dit « effrayé » par l'esprit de système du critique.

¹⁷⁷ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 66.

Nous pouvons donc réunir les éléments d'une désaffection manifestée par Zola à l'égard de Taine comme celle exprimée envers Sainte-Beuve. Stendhal concentre ce que Zola n'apprécie pas forcément chez Taine : « l'esprit supérieur », la psychologie, l'abstraction. S'il a reconnu la valeur de certaines scènes du Rouge et du Noir, Zola éprouvait beaucoup de réticences face au systématisme et à la mécanique intellectuelle bien huilée qui caractérisent les œuvres de Stendhal. Du coup, il déplore son « *dédain du corps, son silence sur les éléments physiologiques de l'homme et sur le rôle des milieux ambiants.* »¹⁷⁸ En fait, Stendhal ne s'intéresse qu'à la psychologie, affirme-t-il après Taine, qui en faisait « le plus grand psychologue du siècle », il crée des personnages trop exceptionnels. Aussi lui préfère-t-il Balzac :

*Prenez un personnage de Balzac : c'est un homme en chair et en os, avec son vêtement et l'air qui l'enveloppe. Où est la création la plus complète, où est la vie ? Chez Balzac, évidemment. Certes, j'ai la plus grande admiration pour l'esprit si sagace et si personnel de Stendhal. Mais il m'amuse comme un mécanicien de génie qui fait fonctionner devant moi la plus délicate des machines ; tandis que Balzac me prend tout entier, par la puissance de la vie qu'il évoque.*¹⁷⁹

De ce fait, il dénonce ce qui lui semble réducteur, voire dangereux dans la méthode du critique et lui reproche de ne pas donner à la personnalité, à la « faculté maîtresse » en langage tainien, l'importance qu'elle mérite.

De plus, Si les objections au systématisme de Taine sont anciennes, elles se manifestent nettement et se radicalisent au moment où Zola accède lui-même à une position dominante dans le champ littéraire. Elles témoignent d'une émancipation, mais elles expriment aussi le dépit et le ressentiment à l'égard d'un critique qui a déçu la jeune génération puisqu'il s'est détourné de la littérature contemporaine en refusant de brandir, à côté de Zola, l'étendard

¹⁷⁸ ZOLA, Émile, *Les Romanciers naturalistes*, G. Charpentier, éditeur, 2^{ème} édition, Paris, 1881, p. 87

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 88.

de la littérature naturaliste alors qu'il était désigné comme le porte-drapeau du naturalisme littéraire :

Quand Sainte-Beuve est mort, il n'a pas cherché à prendre la place du maître dont la succession lui appartenait de droit ; il s'est dérobé au souci d'être le critique attendu, jugeant au jour le jour les productions nouvelles, faisant et défaisant les réputations. La place est restée vide, personne ne l'a prise, il n'y a plus de critique en France pour la littérature contemporaine.¹⁸⁰

Zola constate tout d'abord un manque. Comme il le dit en février 1877 au début de son article *La Critique contemporaine* : « *En ce moment, nous n'avons pas de critique en France. Tel est le mot que j'entends répéter autour de moi, depuis la mort de Sainte-Beuve. Il est strictement exact.* »¹⁸¹

De ce fait, le jugement de Zola à propos de Stendhal qui vient juste après l'hommage à Balzac dans *Les Romanciers naturalistes* renvoie à une désaffection manifestée par l'auteur de *L'Assommoir* à l'égard de Taine et souligne une tentative de dépassement des commentaires élogieux antérieurs envers l'écrivain de *La Chartreuse de Parme* :

Après les louanges débordantes de Balzac, la causerie révoltée de Sainte-Beuve et la satisfaction philosophique de M. Taine, il est temps, je crois, qu'on cherche à dire la vérité exacte, en l'analysant sans parti pris d'aucune sorte, et en lui donnant sa véritable part dans le siècle.¹⁸²

Zola termine son article par prononcé son jugement définitif à propos de l'un des pères du naturalisme : « *Il est notre père à tous comme Balzac. Il a apporté l'analyse, il a été unique et exquis, mais il a manqué de la bonhomie des romanciers puissant.* »¹⁸³

¹⁸⁰ Émile ZOLA, *Documents littéraire, études et portraits*, op. cit., p. 339.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.333.

¹⁸² ZOLA, Émile, *Les Romanciers naturalistes*, op. cit., p. 82.

¹⁸³ *Ibid.*, p.124

Quoi qu'il en soit, derrière de nombreuses variations de surface et des inflexions plus ou moins marquées au fil du temps, on retrouve toujours cette appréciation de fond : Sainte-Beuve a été pour Zola l'ancêtre de plus en plus improbable et lointain de la critique moderne, Taine a été l'incarnation même de la modernité dans sa fraîcheur novatrice et sa proximité. Autrement dit, le premier a ouvert la voie à la critique moderne, dont le second est devenu le représentant prodigieux, mais leurs trajectoires individuelles et leurs méthodes sont restées loin des aspirations et des objectifs que Zola assigne à la critique comme l'atteste cet extrait :

L'importance actuelle [de la critique] est de marquer les mouvements d'école qui se produisent. Elle doit toujours être là, comme un greffier, enregistrant les faits nouveaux, constatant dans quel sens marche chaque génération d'écrivains. Le public, que l'originalité effare, a besoin d'être rassuré et guidé. Un critique, qui possède de l'autorité sur ses lecteurs, peut rendre les plus grands services. On accepte tout de lui, on attend qu'il parle pour le croire. Dès lors, s'il est d'esprit large, s'il accueille les tempéraments originaux, lui seul a le pouvoir de les imposer à la foule qui hésite. Il étudiera ces tempéraments, montrera les qualités rares qu'ils apportent, fera ainsi l'éducation du public, qui finira par s'appivoiser. Il n'y a pas de rôle plus noble à jouer, accoutumer la grande masse aux splendeurs inquiétantes du génie.¹⁸⁴

Zola ne cesse d'évoquer leur complémentarité et leurs différences : il a admiré l'intuition et la finesse de l'un, il a été frappé de la modernité de l'autre. Mais tous deux ont fourni des éléments à son outillage mental, ils lui ont permis de se situer et de se définir comme critique, entre ces pôles majeurs que sont, pour mener à bien cette activité, la sensibilité et la rationalité, la subjectivité et la méthode. Entre ces deux géants de la critique, entre la tentation et les dangers de l'imitation, dans la rivalité et le désaveu, Zola a

¹⁸⁴ ZOLA, Émile, *Documents littéraire, études et portraits, op. cit.*, pp. 334-335.

placé sa propre recherche, frayé son chemin et formulé les principes de sa propre esthétique.

3. Zola, écrivain naturaliste

La réflexion théorique a été pour Zola une activité importante. Il a exprimé ses idées, sous une forme ou une autre, de façon quasi continue de 1860 à 1882. C'est en réfléchissant sur les romans publiés à son époque que Zola dégage, entre 1864 et 1866, les principes essentiels de son esthétique qu'il a exprimée dans de nombreux bilans de la critique de son temps. En effet, en quelques années, le jeune romantique admirateur de Musset est devenu l'auteur de *Thérèse Raquin*, au terme d'un travail acharné dans des différents genres variés : poèmes, contes et nouvelles, journalisme, théâtre, roman, critique littéraire et artistique. Il a une connaissance approfondie de la littérature et de l'art de son époque sur lesquels il a réfléchi. Il a participé aux luttes de ses amis peintres. Il sait clairement ce qu'il refuse et exprime sans équivoque où vont ses préférences.

Dans la même perspective, après le scandale provoqué par la publication de *L'Assommoir* en 1877, Zola mène une campagne qui le consacre comme le chef du mouvement naturaliste en multipliant les articles. Or, il ne fait que reprendre non sans polémique les idées déjà affirmées entre 1864 et 1866 en les développant et les radicalisant afin d'« enfoncer le clou » selon ses propres propos. Il combat pour de nouvelles formes d'art, en littérature, au théâtre, en peinture. La lutte est, pense-t-il, la même. « *Moi, je ne suis que le soldat d'une idée, d'une idée fixe, si vous voulez. J'ai jugé les peintres, les auteurs dramatiques d'après une même théorie* »¹⁸⁵, écrira-t-il dans une lettre à Albert Wolff le 23 décembre 1878.

¹⁸⁵ Lettre à Albert Wolff, Médan, 23 décembre 1878.

Zola utilise, pour défendre sa conception de la littérature, ses œuvres et celles de ses amis, de grands quotidiens français où il a réussi à se faire une place, ou la revue *Le Messager de l'Europe*. C'est dans ce mensuel russe qu'il a d'abord publié de nombreux articles qui ont fait scandale avant de les reprendre pour les publier en cinq volumes entre 1880 et 1881 : *Le Roman Expérimental*, *Les Romanciers contemporains*, *Le Naturalisme au théâtre*, *Documents littéraires*, *Une campagne*.

Zola, qui veut être de son temps en affirmant : « *je suis de mon âge* », « *je suis à l'aise parmi notre génération* », est conscient de vivre dans une époque de mutation et de transition. En effet, les années 1860 ont été, sur tous les plans, politique, économique, religieux et artistique une période de recherches et de bouleversements. À la suite des découvertes et des progrès énormes faits par la science, il convient de reconsidérer la place de l'homme dans l'univers et son avenir, celle de l'œuvre d'art et de son rôle dans la société. Zola, qui l'affirme constamment dans ses textes critiques comme dans ses romans, est persuadé que l'œuvre littéraire comme l'œuvre artistique doit être une « *œuvre excessive et fiévreuse* », « *un produit de notre société, qu'un éréthisme nerveux secoue sans cesse* » comme *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt.

L'adhésion à son époque implique donc, pour lui, un double mouvement de destruction et de reconstruction. Par conséquent, il s'en prend, comme il l'explique longuement dans la préface de *Mes Haines*, aux « gens nuls et impuissants » parce qu'ils sont accrochés au passé, à des règles, à des notions comme celle de « Bon Goût » qui masque la peur de la vérité, le refus du présent, et cache souvent une grande hypocrisie. Car « *le Beau, comme toutes les choses de ce monde, n'est pas immuable, mais (...) il marche, se transformant à chaque nouvelle étape de la grande famille humaine* »¹⁸⁶. De ce

¹⁸⁶ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 72.

fait, Il rejette les dogmatismes, les immobilismes, les didactismes, les médiocrités. L'essentiel, pour lui, est l'évolution, la transition, la vie comme l'atteste cette profession de foi : « *Moi, je vois autrement. Je n'ai guère souci de beauté ni de perfection. Je me moque des grands siècles. Je n'ai souci que de vie, de lutte, de fièvre. Je suis à l'aise parmi notre génération.* »¹⁸⁷

L'artiste moderne est celui qui adhère pleinement à son temps, qui vit, évolue avec lui, le créateur qui apporte son « *mot dans la grande phrase que l'humanité écrit et qui ne sera jamais complète* », comme Stendhal ou Balzac ont apporté une « nouvelle formule » :

*Les sots qui n'osent regarder en avant, regardent en arrière. Ils font le présent des règles du passé, et ils veulent que l'avenir, les œuvres et les hommes, prennent modèle sur les temps écoulés. Les jours naîtront à leur gré, et chacun d'eux amènera une nouvelle idée, un nouvel art, une nouvelle littérature.*¹⁸⁸

Être moderne, c'est prendre pour sujet le monde contemporain, parler aux lecteurs de ce qui les touche directement, mais c'est le faire à travers son propre regard, son tempérament. « *Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament* », affirme-t-il dès 1865, ou encore chaque œuvre est « *un monde inconnu* », une « *terre nouvelle qui va (...) donner, peut-être, des horizons nouveaux* ». Cette quête caractérise toutes les formes d'art. Mais elle prend, chez Zola, une autre dimension, dès lors qu'il a pris conscience, pendant son travail chez Hachette, de la montée de nouvelles couches sociales et partant de l'émergence de nouvelles couches de lecteurs avec le développement de l'instruction, du livre à bon marché et journalisme, les romans paraissant habituellement en livraison dans les journaux avant d'être publiés en volume.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 39.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 40.

Zola veut s'adresser à ce nouveau lectorat en parlant de ce qui l'intéresse. D'autant plus que, à la différence de la plupart des écrivains contemporains, il veut vivre de sa plume et qu'il connaît les nouvelles conditions de la production littéraire. Ce qui entraîne des conséquences et sur le contenu des textes et sur la forme. Il faut le faire dans le langage qui est le leur, soutenir leur intérêt, susciter leur curiosité par l'utilisation de toutes sortes de procédés, de façon à les éduquer, but qu'il assigne à la littérature et non pas à la peinture.

Ainsi, il rejette le romantisme et aspire à plus de réalisme tout en introduisant la science dans la littérature pour donner un nouveau souffle au naturalisme littéraire dont il se défend d'être l'inventeur ou le maître.

Être de son temps ne signifie pas de faire table rase du passé. Loin de là. Zola admire des modèles, Balzac, Stendhal, Flaubert, les Goncourt, qui furent, en leur temps, des novateurs. Mais il faut partir d'eux, se nourrir de ce qu'ils ont inventé pour le dépasser et offrir une vision nouvelle. En préférant le terme de « nouveau », qu'il répète à satiété, Zola met l'accent sur l'effort de création, sur l'originalité de l'expression. Il veut se tailler un champ qui lui soit propre. Il le définit par rapport à une littérature qui lui sert de repoussoir et en s'appuyant sur un certain nombre de modèles : Balzac, Stendhal, les Goncourt, Flaubert, dont on retrouve les noms dans ses réflexions liminaires. Il en fait, dans des articles ultérieurs, les pères du naturalisme :

Voilà donc les sources nettement indiquées. En haut, Balzac et Stendhal, un physiologiste et un psychologue, dégagés de la rhétorique du romantisme, qui a été surtout une émeute de rhéteurs. Puis, entre nous et ces deux ancêtres, M. Gustave Flaubert d'une part, et de l'autre MM. Edmond et Jules de Goncourt, apportant la science du style, fixant la formule dans une rhétorique nouvelle. Le roman naturaliste est là.¹⁸⁹

¹⁸⁹ ZOLA, Émile, *Le Naturalisme au théâtre, les théories et les exemples*, Paris, Charpentier, 1881, p. 123.

Mais, tout en cherchant à s'insérer dans une lignée prestigieuse, à se donner racines et authentification, il veut rester original parce que l'artiste de génie pour lui est celui qui sait se dégager de ce qu'il a appris, des préceptes, de toute idée préconçue, pour voir par lui-même. Il apparaît constamment soucieux de se démarquer de ses prédécesseurs. C'est sur cette conception qu'il fonde sa grande fresque du *Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Ne précise-t-il pas dans ses Notes préparatoire, directement inspirées par le grand article de Taine sur Balzac :

La caractéristique du mouvement moderne est la bousculade de toutes les ambitions, l'élan démocratique, l'avènement de toutes les classes (...) Mon roman eût été impossible avant 89. Je le base donc sur une vérité du temps : la bousculade des ambitions et des appétits. J'étudie les ambitions et les appétits d'une famille lancée à travers le monde moderne, faisant des efforts surhumains, n'arrivant pas à cause de sa propre nature et des influences, touchant au succès pour retomber, finissant par produire de véritables monstruosité morales (le prêtre, le meurtrier, l'artiste). Le moment est trouble. C'est le trouble du moment que je peins.¹⁹⁰

Être de son temps aussi, c'est être attachés à la réalité pour représenter les différents sujets que fournit la vie moderne. Pour ce faire, il est primordial selon Zola, qui se base souvent sur l'observation des faits, de réhabiliter l'image de la description et de lui donner ses lettres de noblesse.

4. La grande importance de la description

Au XIX^e siècle, l'activité descriptive connaît une véritable promotion en littérature notamment dans le roman d'obédience réaliste et naturaliste. Elle occupe une place considérable dans le roman naturaliste pour deux raisons : le discrédit de la notion d'intrigue réfuté par Zola parce qu'elle est vue comme antiréaliste en témoignent ces propos : « *Le premier caractère du roman*

¹⁹⁰ Cité par Colette BECKER in *Le Saut dans les étoiles*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 333.

naturaliste dont Madame Bovary est le type, est la représentation exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque »¹⁹¹, et l'importance accordée à la documentation dans la préparation des romans.

La description constitue alors un moyen d'expression privilégié pour les naturalistes et pour Zola en particulier pour les raisons pseudo-scientifiques alléguées par *Le Roman expérimental*. Effectivement, ces écrivains désirent tout dire des hommes et des mœurs de leur temps. Leurs œuvres ambitionnent d'intégrer une réalité extérieure, d'où le grand nombre de descriptions qu'ils incorporent. De ce fait, l'écrivain naturaliste cherche à épuiser tout le visible, selon les paroles fameuses de Claude Lantier, le peintre de *L'Œuvre*, qui s'écrie en écho aux vœux de Sandoz qui souhaite représenter « *le grand tout, sans haut ni bas, ni sale ni propre, tel qu'il fonctionne* »¹⁹² :

*Ah ! tout voir et tout peindre ! (...) la vie telle qu'elle passe dans les rues, la vie des pauvres et des riches, aux marchés, aux courses, sur les boulevards, au fond des ruelles populeuses ; et tous les métiers en branle(...) Oui ! toute la vie moderne ! Des fresques hautes comme le Panthéon ! Une sacrée suite de toiles à faire éclater le Louvre !*¹⁹³

Par conséquent, devant l'inépuisable référentialité de l'univers environnant, l'écrivain est appelé à accumuler les faits, à dénommer voire à dominer le foisonnement du monde extérieur. Tout comme le scientifique ou l'encyclopédiste, il ambitionne de classer, stabiliser cette profusion et établir un ordre externe en imposant sur le monde un système verbal.

Aussi, la description devient-elle l'un des modes privilégiée de l'organisation et de la cohérence dans l'écriture romanesque de Zola. Ce

¹⁹¹ ZOLA, Émile, *Les Romanciers naturalistes*, Charpentier, Paris, 1881, p. 126.

¹⁹² ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, p. 104.

¹⁹³ *Ibid.*, pp. 105-106.

dernier, pour prendre ses distances avec ses devanciers et surtout avec les Goncourt et avec leurs descriptions-tableaux qui troublent le déroulement narratif du texte, préfère ce qu'il appelle constamment dans ses dossiers préparatoires « une description dramatisée ». C'est-à-dire une description intégrée à l'histoire dans laquelle elle remplit des fonctions importantes qui dépassent le simple rôle ornemental. Elle ne représente plus un aspect gratuit, surnuméraire, du discours naturaliste, mais un élément crucial du texte, une sorte de point de tension et de concentration du drame fondamentale du récit, comme le soutient Wolfgang Drost : « *Son but de romancier épris de visualité est de charger les images et les éléments picturaux dont il vivifie son univers romanesque d'une fonction particulière.* »¹⁹⁴

Ainsi, la description constitue un aspect fondamental du texte zolien loin de l'esthétisme. Elle sert à montrer des faits, à transmettre un savoir ou à explorer un milieu. Le théoricien du naturalisme a clairement défini sa conception de la description basée sur le modèle scientifique et visant « l'étude exacte du milieu » et du personnage qui en est le produit :

D'abord, ce mot description est devenu impropre. Il est aujourd'hui aussi mauvais que le mot roman, qui ne signifie plus rien, quand on l'applique à nos études naturalistes. Décrire n'est plus notre but ; nous voulons simplement compléter et déterminer. Par exemple, le zoologiste qui, en parlant d'un insecte particulier, se trouverait forcé d'étudier longuement la plante sur laquelle vit cet insecte, dont il tire son être, jusqu'à sa forme et sa couleur, ferait bien une description ; mais cette description entrerait dans l'analyse même de l'insecte, il y aurait là une nécessité de savant, et non un exercice du peintre. Cela revient à dire que nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoriciens. Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province ; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son

¹⁹⁴ DROST, Wolfgang. « Zola critique d'art et romancier : vision artistique et technique expressionniste », *Les Cahiers naturaliste*, n° : 66, 1992, p. 42.

*cœur, sans en chercher les causes ou le contrecoup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions.*¹⁹⁵

Nous pouvons conclure alors que la description, chez Zola, n'est pas uniquement ornementale. Ce dernier, à l'instar des écrivains réalistes, la libère de son rôle décoratif. La description devient tributaire d'une fonction didactique. Distribuée et intégrée habilement dans le récit, elle joue un rôle essentiel dans sa composition et fournit la matière d'une véritable ethnographie sociale.

Critique à l'égard de l'abus des descriptions, Zola en avait cependant justifié l'usage dans *Le Roman expérimental* : dans le roman naturaliste la description est motivée lorsqu'elle donne l'« *état du milieu qui détermine et complète l'homme* »¹⁹⁶. Ainsi, dans son souci de rendre la description digeste et de raccorder les morceaux descriptifs à l'intrigue romanesque, il insiste sur leur justification narrative. L'écrivain focalise le plus souvent le descriptif à travers la vision d'un témoin, vision subjective mais garantie d'authenticité apparente. Dès lors, on ne trouve pas chez Zola beaucoup de descriptions d'ensemble contrairement à son devancier Balzac. S'il nous est donné une vision plus englobante d'un lieu, par exemple, c'est qu'un personnage se trouve sur un point élevé, à une position stratégique (Claude et ses amis contemplant la grande ville depuis la place de la Concorde ou Hélène depuis les hauteurs de Passy par exemple). Ce sont donc les parcours des personnages qui construisent l'espace ou leurs sensations, ou leur travail : le Paradou dans lequel jamais personne ne s'aventure, n'existe que par les promenades d'Albine et de Serge qui le créent, jour après jour, comme Dieu créa le monde. Non seulement Zola cherche à faire passer le plus de choses possibles par le personnage, mais il a le souci constant d'en justifier et d'en rendre

¹⁹⁵ ZOLA, Émile, *Le roman expérimental, Œuvres Complètes*, t. 32, Genève, Le Cercle du Bibliophile, 1973, p. 1299.

¹⁹⁶ Cité par Sylvie THOREL-CAILLETEAU in *La pertinence réaliste, Zola*, Honoré Champion, Paris, 2001, p. 47.

vraisemblables motivations, attitudes, actes, son but constant étant de créer et de maintenir l'illusion réaliste comme. Selon M. Scarpa, ce procédé aurait comme but de faciliter l'intégration au texte des passages descriptifs au style plus prononcé :

Il s'agit, en quelque sorte, de se donner les moyens de pouvoir décrire, de créer l'illusion que l'on peut dans un roman voir et savoir autant de choses. Cela commence par une prise en charge énonciative particulière, rendue « lisse » par l'atténuation des marques de présence et de subjectivité du narrateur, au profit des points de vue des personnages.¹⁹⁷

C'est dire que la description occupe dans la technique narrative et l'écriture romanesque de Zola une place fondamentale, si envahissante que le narrateur naturaliste cherche à la masquer ou à la justifier en déléguant ses fonctions aux personnages. Effectivement, le romancier naturaliste se définit par la volonté de s'effacer, dans le récit, en tant que regard globalisant, que créateur omniscient, présentant les informations et les commentaires sur les lieux, les personnages et les intrigues. Il ne confie pas non plus cette mission à un narrateur spécifique. De manière générale, les informations sont distribuées au fur et à mesure et selon des points de vue divers par les personnages qui sont créés et programmés à cet effet, soit qu'ils regardent, soit qu'ils parlent ou qu'ils accomplissent les gestes de leur métier ou ceux de la vie quotidienne. De ce fait, tout le roman semble alors se dérouler à travers la vue, le toucher, le goût, l'odorat et l'ouïe des personnages principaux qui sont très souvent des spécialistes, des experts dans leur domaine de prédilection.

En effet, le personnage zolien est un délégué qui doit assumer ce qui est assumé chez Balzac par un narrateur dictateur. Il est chargé de représenter un pan de la réalité, de dévoiler un secteur de l'espace social et de mettre à jour le plus intégralement possible l'univers. C'est un motivé qui doit intégrer de la

¹⁹⁷ SCARPA, Marie, *Le Carnaval des Halles - une ethnocritique du Ventre de Paris*, Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 23.

manière la plus vraisemblable les informations à l'action. Si l'on connaît le détail de la grande maison de la Goutte-d'Or, dans *L'Assommoir*, ou l'intérieur d'une forge, c'est que nous les voyons à travers le regard de Gervaise qui les découvre. Dans *L'Œuvre*, les descriptions, très nombreuses, concernant le milieu de l'art nous sont livrées par le prisme du regard de Claude : nous voyons à travers ses yeux le Salon et les toiles accrochées, nous entendons par ses oreilles les commentaires du public et nous observons par son regard les mimiques et les postures de la foule.

La description est donc intégrée dans la narration, difficile de détacher l'une de l'autre. Elle est comprise dans le récit il n'y a plus de coupure, le passage de la narration à la description est naturalisé par ce principe, mais il oblige d'avoir recours à des personnages précis. Le personnage ici est « fonction » voire « fonctionnaire » plutôt que fiction.¹⁹⁸

Puisque Zola souhaite faire disparaître les traces du narrateur et cherche à atténuer la pause narrative que constitue toute description, des personnages sont donc provisoirement ou tout spécialement affectés à la tâche d'être le regard et/ou la parole par lesquelles la description parvient au lecteur¹⁹⁹. Un des schémas préférés par Zola dans ses débuts de roman, qui constituent un lieu stratégique où se définit l'espace du récit, consiste à faire arriver un personnage dans un milieu qui est nouveau pour lui et que nous voyons par ses propres yeux : Florent, le personnage principal du *Ventre de Paris*, revient de prison, après plusieurs années passées au bagne, dans son quartier qu'il ne reconnaît pas parce qu'il a été métamorphosé par les travaux d'Hausmann ou Gervaise arrive du Midi dans *L'Assommoir*. Le nouveau venu est plus sensible et ses perceptions sont plus vives parce que ses sens ne sont pas émoussés par l'habitude. Ces impressions fragmentées, qui s'attendent sur l'effet de

¹⁹⁸ HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les « Rougon-Macquard » d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 22.

¹⁹⁹ Ce sont ces personnages que Philippe Hamon qualifie de « personnel obligé de la mise en scène de la documentation en régime naturaliste », *op. cit.*, p. 69.

l'ensemble et omettent les détails, se modifient progressivement et nous rapprochent de l'expérience du personnage mieux qu'une seule description globale à la manière balzacienne.

De même, Zola multiplie les points de vue sur un même objet, une même personne, un même lieu pour en donner plus de détails. Cette diversité des points de vue et des savoirs livrés permet d'avoir une vision la plus complète possible d'un milieu et de contribuer ainsi à la structuration de l'œuvre. En fait, le chef de file du naturalisme manifeste un souci très poussé du rythme : il veille scrupuleusement non seulement à distribuer la description, mais aussi à répartir les « scènes » de chapitre à chapitre, et à l'intérieur de chaque chapitre, de manière à maintenir l'intérêt du lecteur, à le renouveler, à le surprendre.

Deuxième partie :

**Influences thématiques du pictural
sur l'écriture zolienne**

Chapitre I : Les goûts de Zola

1. Une reconversion du romantisme

Le jeune Zola de 18 ans qui vient d'arriver à Paris en 1858 est encore sous le charme des romantiques et en premier lieu Victor Hugo et Alfred de Musset. Mais, les années d'apprentissage qui vont suivre, pendant lesquelles il va mener une vie de misère mais aussi se former sous l'influence de l'avant-garde artistique vont profondément influencées sa formation intellectuelle, sa carrière et sa conception de l'écriture. Cézanne qui le rejoignit à Paris assez rapidement l'aiguillonna, le guida et l'introduisit dans le groupe des jeunes artistes qui allaient renouveler la peinture en France. En effet, l'apprentissage de la vie parisienne de Zola se déroula dans un milieu d'artistes, peintres et sculpteurs, et dans une atmosphère de grande amitié : « *J'étais mêlé à tout un groupe d'artistes jeunes, Fantin, Degas, Renoir, Guillemet, d'autres encore, que la vie a dispersés, a semés aux étapes diverses du succès (...) Hier, je battais encore avec Cézanne le rude pavé de Paris, dans la fièvre de le conquérir. Hier, j'étais allé à ce Salon de 1866, avec Manet, avec Monet et Pissarro, dont on avait rudement refusé les tableaux.* »²⁰⁰

Cette formation auprès des artistes peintres a profondément changé la vision du monde de Zola. Ce dernier s'enthousiasme pour l'école nouvelle des peintres en plein air qu'on n'appelait pas encore les impressionnistes, se convertit à la prose, renie ses admirations de jeunesse et les attaque avec une froide virulence dans les colonnes de *L'Événement*. Mais avant de devenir écrivain, Zola voulait être peintre²⁰¹. Il garda de ce premier rêve une sensibilité artistique dont témoignent à la fois ses engagements auprès des artistes et les véritables tableaux que l'on trouve disséminés dans ses romans. En fait, devenu le porte-parole de ses amis, il se fera un nom dans la critique

²⁰⁰ ZOLA, Émile, « Peinture [1896] », *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 468.

²⁰¹ Cité par Joy NEWTON in « *Émile Zola impressionniste* », *Les Cahiers naturalistes*, n°33, 1967, p. 39.

d'art et publiera de nombreux ouvrages critiques qui lui valent la reconnaissance des jeunes peintres.

Influencé par ses amis peintres, il partage avec eux le goût du monde contemporain et de la réalité du quotidien. Comme eux, il traite des sujets refusés par la tradition avec la même rigueur d'observation et d'analyse : scènes de rue et de foule, de cafés, de théâtres, chemins de fer, gares, architectures, machines, usines et ouvriers au travail, vues de Paris et du monde moderne, paysages de plein air, bords de Seine ou de mer. Ses liens étroits avec les peintres impressionnistes lui ont permis de se libérer par rapport aux conventions du passé et ont déterminé largement sa conception de l'écriture.

2. L'exemple des peintres

On considère souvent Zola comme un écrivain-peintre. D'ailleurs, le naturalisme, dont il est le père fondateur, ne vise-t-il pas à première vue à peindre la réalité en recourant à des méthodes scientifiques ? Du coup, le recours à la peinture, notamment pour la composition de ses œuvres est l'un des éléments majeurs de son esthétique romanesque. L'intérêt de Zola pour la peinture, qui a un impact assez fort sur sa conception littéraire, a commencé par la contemplation des images pour se convertir enfin à la critique d'art. Le jeune Zola s'est mis à fréquenter les ateliers et les musées en compagnie de son ami d'enfance Cézanne surtout après l'arrivée de ce dernier à la capitale. Dans ces lieux, il découvre les toiles des peintres impressionnistes dont il s'inspirera plus tard dans ses œuvres, il communique avec les artistes dont il se réclamera durant sa vie entière Manet et Monet. Cet intérêt pour la peinture ne le quitte pas en témoignent ses écrits sur l'art et son roman enquêtant sur le monde des artistes, *L'Œuvre* publié en 1886.

Zola est un écrivain qui a inventé une méthode d'écriture tout à fait nouvelle qu'il appelle la description dramatisée. Elle consiste à transformer en fiction et en action des choses vues qui sont en grande partie des œuvres d'art. Cette méthode d'écriture littéralement iconographique se manifeste parfaitement dans tous ses romans. Il a défendu les impressionnistes en travaillant en quelque sorte par la plume comme eux, en reprenant leur manière de voir, leurs couleurs, leurs thématiques d'autant plus que pour lui, naturalisme et impressionnisme sont identiques. Zola reconnaît lui-même avoir reproduit en littérature les effets obtenus dans la peinture par les impressionnistes : « *Je n'ai pas seulement soutenu les impressionnistes. Je les ai traduits en littérature par les touches, notes, colorations, par la palette de beaucoup de mes descriptions. Dans tous mes livres (...) j'ai été en contact et échange avec les peintres (...) Les peintres m'ont aidé à peindre d'une manière neuve littérairement.* »²⁰² Par cette déclaration, Zola reconnaît sa dette envers les peintres. Leur influence sur ses choix thématiques, son style, sa manière de voir et de décrire est indéniable.

3. Une même inspiration : la vie moderne

Le monde des arts dans la dernière partie du XIX^e siècle s'est trouvé profondément transformé dans la mesure où il est devenu beaucoup plus agité et beaucoup plus novateur. Effectivement, le clivage s'est accentué entre un public bourgeois conservateur et les artistes contemporains. Certains parmi eux, les naturalistes, abandonnent la peinture historique pour représenter paysans et ouvriers, et d'autres, les peintres en plein air, précurseurs des impressionnistes qui militent au nom des principes de la vérité, de la nature et de la vie, désertent les ateliers pour représenter la nature sans la peupler de nymphes, de dieux ou de héros mythologiques. Le bourgeois les percevait, à juste titre, comme révolutionnaires. Du temps de Balzac, la peinture n'avait

²⁰² Cité par Henri HERTZ in « Émile Zola, témoin de la vérité », *Europe*, n° 30, 1952, pp. 27-34.

pas provoqué des réactions aussi violentes que celles qui imprégnèrent le milieu des arts à la génération suivante.

La représentation des sujets modernes et communs est un trait qui rapproche le chef de file du naturalisme et les artistes de la nouvelle école. En effet, il est communément admis que les Impressionnistes étaient les premiers artistes qui observaient la vie moderne afin de découvrir ses qualités esthétiques. Ces peintres ont précédé les écrivains dans l'expression de la vie moderne. Ils ont regardé la nature avec un œil neuf, peint des thèmes également nouveaux : le plein air, les courses et les canotiers, les brasseries, les cafés concerts, le cirque, les coulisses des théâtres et autant de sujets puisés au monde quotidien. À son tour, Zola leur emprunte ce goût de l'instantané et du monde contemporain.

Par leur solidarité artistique, ils ont fait naître un courant revendicateur qui s'inscrivait au sein même des enjeux de la modernité. De ce fait, l'avènement de l'impressionnisme permet à des sujets, jusqu'alors considérés comme laids, de trouver leur place dans la peinture impressionniste. L'objectif est d'esthétiser le monde matériel dans toute sa laideur. Pour ces artistes, le sujet d'un tableau était important seulement dans la manière dont il reflétait l'effet de la lumière. Le narrateur de *L'Œuvre* annonce d'ailleurs que la nouvelle peinture s'emploie dorénavant à travailler avec « *cette science des reflets, cette sensation si juste des êtres et des choses, baignant dans la clarté diffuse.* »²⁰³ Le sujet devient alors un prétexte à la peinture, à l'étude des variations lumineuses, et permet à l'art, tant littéraire que pictural, de se donner comme espace d'études objectives et d'expérimentation caractérisée par une approche méthodique comparable à l'observation scientifique.

Manet est un modèle pour Zola car il réalise en peinture ce que Zola veut réaliser en littérature. Tout comme Courbet, Manet puise son inspiration

²⁰³ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, p. 240.

dans le monde qui l'entoure et ses personnages ne traduisent aucune volonté de transfigurer le réel. Le peintre représente la vie moderne et rompt avec la tradition, on lui reproche l'ineptie d'une peinture consacrée à des scènes de la vie quotidienne sans raison et sans idéaliser. Influencé par l'artiste novateur dont il a pressenti mieux que quiconque la géniale modernité, Zola lançait une proposition esthétique d'un renouveau moderne des cadres de vie en souhaitant que la peinture et la littérature se tournent vers les sujets qu'offre la réalité quotidienne. Par conséquent, par le choix des thèmes, le roman zolien permet d'accentuer le rayonnement de la modernité artistique.

4. Des thèmes nouveaux

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'élargissement du réalisme et l'intérêt pour la vie moderne incitaient les peintres impressionnistes et les romanciers d'obédience réaliste et naturalistes à rechercher sans cesse de nouveaux sujets dans la vie de tous les jours.

4.1. Le peuple

Ainsi, ces peintres donnent-ils enfin la chance à la paysannerie et au prolétariat de devenir des sujets artistiques dignes d'une représentation humaine loin du pittoresque. De son côté, l'œuvre zolienne en général, et particulièrement les romans de notre corpus, est rédigée avec cette constante volonté de rendre compte de la situation du monde ouvrier. Dans *L'Assommoir* par exemple, Zola, avec qui le peuple trouvait sa place dans la représentation littéraire, nous donne une vaste étude sur le peuple des faubourgs. Dans ses notes, l'auteur précise :

Le roman doit être ceci : les mœurs du peuple ; comme quoi, à Paris, la soûlerie, la débandade de la famille, les coups, l'acceptation de toutes les hontes et de toutes les misères, viennent des conditions mêmes de l'existence

*ouvrière, des travaux durs, des promiscuités, des laisser-aller, etc. En un mot, un tableau très exact de la vie du peuple, avec ses ordures, sa vie gâchée, son langage grossier, et ce tableau ayant comme dessous – sans thèse cependant - le sol particuliers dans lequel poussent toutes ces choses. Ne pas flatter l'ouvrier et ne pas le noircir. Une réalité absolument exacte. Au bout la morale se dégageant elle-même. Un bon ouvrier fera l'opposition ; ou plutôt non, ne pas tomber dans le Manuel. Un effroyable tableau qui portera sa morale en soi. Ma Gervaise doit être l'héroïne. Je fais donc la femme du peuple, la femme de l'ouvrier. C'est son histoire que je conte.*²⁰⁴

Dans un autre roman, *Le Ventre de Paris*, on ne peut que s'étonner devant le contraste éclatant entre la matière du roman et le traitement qui lui est réservé par l'auteur, entre les sujets crus et inesthétiques de l'œuvre et la sensibilité artistique du romancier qui les traitent.

Le roman présente le « ventre » de Paris, les Halles, en présentant minutieusement toutes les activités qui caractérisent le lieu et en réservant de très longues descriptions aux aliments qui y sont exposés. Quant au « *personnel du roman* »²⁰⁵, Zola, fidèle à sa théorie du milieu, met en scène essentiellement des travailleurs des Halles. De ce fait, il n'est pas surprenant que le couple de personnages central soit un couple de charcutiers, les Quenu-Gradelle, et que les autres personnages correspondent aux différents métiers du marché, que l'on pense aux poissonnières (les Méhudin), au marchand de volailles (Gavard), à la crémière (Madame Lecœur).

Notons néanmoins que la littérature savante n'a pas tellement l'habitude de mettre en scène ce type de population, d'autant plus que Zola lance le défi en la décrivant au travail. Le chef de file du naturalisme privilégie sans doute une perception crue du monde. En effet, il prend plaisir à décrire, sur plusieurs

²⁰⁴ Texte de l'ébauche du roman, établi d'après les notes d'Émile Zola et reproduit par Jacques Dubois d'après le manuscrit original conservé à la Bibliothèque Nationale. (Pages 532-533 de l'œuvre).

²⁰⁵ Nous devons cette expression à Philippe Hamon. (Voir Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les « Rougon-Macquard » d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983).

pages, les charcutiers dans leur cuisine, les doigts dans les foies de cochons, en train de fabriquer du boudin. De ce fait, *Le Ventre de Paris* est caractérisé par des procédés scripturaux qui sont inhabituels dans le domaine littéraire pour les lecteurs du XIX^e siècle tels la description de paysage ou la nature morte au service de sujets et des réalités fort peu artistiques à savoir le marché alimentaire, sa matérialité et ses occupants.

4.2. Le spectacle de la rue

Tout d'abord, les scènes de rue présentes dans les romans de notre corpus comme dans toute la production romanesque de Zola ont remodelé le mythe de la capitale fourmillante de vie. Déjà Hugo et Balzac n'avaient pas hésité à transcrire le spectacle des rues parisiennes, ces artères qui donnent la vie à la ville. Dès 1872, Zola a accumulé des centaines de notes dans ses Carnets d'enquête sur l'architecture des rues de Paris, avec des descriptions minutieuses d'immeubles, de portes, de fenêtres, de magasins tout en précisant naturellement les figures qui les peuplaient.

Inspiré par certains peintres impressionnistes Zola, était toujours frappé par le mélange confus des bruits de la rue, ébloui et aveuglé par les couleurs bariolées des façades des maisons. Effectivement, un sujet qui revient souvent dans les romans est celui d'un boulevard encombré de monde et de circulation : la scène ne varie que selon l'heure de la nuit ou du jour. L'un des meilleurs exemples se trouve dans *L'Assommoir*. En effet, Gervaise est à la fenêtre en train d'attendre le retour de son mari Lantier :

À la barrière, le piétinement de troupeau continuait, dans le froid du matin. On reconnaissait les serruriers à leurs bourgerons bleus, les maçons à leurs cottes blanches, les peintres à leurs paletots, sous lesquels de longues blouses passaient. Cette foule, de loin, gardait un effacement plâtreux, un ton neutre, où dominaient le bleu déteint et le gris sale. Par moments, un ouvrier

*s'arrêtait, rallumait sa pipe, tandis qu'autour de lui les autres marchaient toujours, sans un rire, sans une parole dite à un camarade, les joues terreuses, la face tendue vers Paris, qui, un à un, les dévorait, par la rue béante du Faubourg-Poissonnière. Cependant, aux deux coins de la rue des Poissonniers, à la porte des deux marchands de vin qui enlevaient leurs volets, des hommes ralentissaient le pas ; et, avant d'entrer, ils restaient au bord du trottoir, avec des regards obliques sur Paris, les bras mous, déjà gagnés à une journée de flâne. Devant les comptoirs, des groupes s'offraient des tournées, s'oubliaient là, debout, emplissant les salles, crachant, toussant, s'éclaircissant la gorge à coups de petits verres.*²⁰⁶

Le même procédé d'enregistrement du tohu-bohu de la rue se retrouve dans *Une page d'amour*, où la ville se met en mouvement et Hélène reste « *le menton appuyé sur la main, regardant cet éveil colossal* » :

*En bas, sur la vaste place et sur les trottoirs, aux deux côtés de la Seine, elle distinguait les passants, une foule active de points noirs emportés dans un mouvement de fourmilière ; la caisse jaune d'un omnibus jetait une étincelle ; des camions et des fiacres traversaient le pont, gros comme des jouets d'enfant, avec des chevaux délicats qui ressemblaient à des pièces mécaniques ; et, le long des talus gazonnés, parmi d'autres promeneurs, une bonne en tablier blanc tachait l'herbe d'une clarté. Puis, Hélène leva les yeux ; mais la foule s'émiettait et se perdait, les voitures elles-mêmes devenaient des grains de sable ; il n'y avait plus que la carcasse gigantesque de la ville, comme vide et déserte, vivant seulement par la sourde trépidation qui l'agitait.*²⁰⁷

La scène nous est présentée à travers le regard neutre d'une personne qui ne connaît pas la ville. En fait, Hélène et sa fille « *ne savaient rien de Paris, en effet. Depuis dix-huit mois qu'elles l'avaient sous les yeux à toute heure, elles n'en connaissaient pas une pierre.* »²⁰⁸ Cette ignorance du personnage empêche d'identifier les choses vues à des éléments concrets du paysage de la capitale et

²⁰⁶ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, p. 15-16.

²⁰⁷ ZOLA, Émile, *Une page d'amour*, Gallimard, 1989, p. 89.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 93.

permet au regard vierge de les recevoir comme de simples images visuelles ou en les rapprochant à des objets simples voire enfantins. Ainsi, le regard discerne des points noirs au lieu des hommes et voit dans le tablier blanc de la bonne une simple tache claire qui contraste avec le vert du gazon. De même, les camions et les fiacres sont rapprochés à des jouets et les chevaux à des pièces mécaniques fournissant à la scène le trait d'un spectacle ludique. C'est une image très dense, comme une « *fourmilière* », « *vaste* » et « *gigantesque* », qui vibre grâce au mouvement qui la remplit.

4.3. Les cabarets et les bastringues

Nul ne peut nier l'omniprésence de la thématique des bars et des cafés dans les productions des impressionnistes et dans celles de Zola. Il s'agit, pour ces artistes, de capter le quotidien, de représenter des sujets de la vie courante comme le réclame le peintre de *L'Œuvre* : « *la vie telle qu'elle passe dans les rues, la vie des pauvres et des riches, aux marchés, aux courses, sur les boulevards, au fond des ruelles populeuses ; et tous les métiers en branle ; et toutes les passions remises debout, sous le plein jour* »²⁰⁹.

Zola, aux yeux duquel le cabaret reste un univers louche, inquiétant et répulsif, nous lègue deux tableaux de cabarets populaires dans les œuvres de notre corpus. Malgré sa répulsion, il laisse sur leur décor intérieur un document extrêmement précis. Dans le ventre de Paris, le cabaret de M. Lebigre, où le malheureux héros du roman, Florent, se laissera prendre dans un complot truffé d'indicateurs de police :

Monsieur Lebigre tenait un fort bel établissement, d'un luxe tout moderne. Placé à l'encoignure droite de la rue Pirouette, sur la rue Rambuteau, flanqué de quatre petits pins de Norvège dans des caisses peintes en vert, il faisait un digne pendant à la grande charcuterie des Quenu-Gradelle. Les

²⁰⁹ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, p. 64.

*glaces claires laissaient voir la salle, ornée de guirlandes de feuillages, de pampres et de grappes, sur un fond vert tendre. Le dallage était blanc et noir, à grands carreaux. Au fond, le trou béant de la cave s'ouvrait sous l'escalier tournant, à draperie rouge, qui menait au billard du premier étage. Mais le comptoir surtout, à droite, était très riche, avec son large reflet d'argent poli. Le zinc retombant sur le soubassement de marbre blanc et rouge, en une haute bordure gondolée, l'entourait d'une moire, d'une nappe de métal, comme un maître-autel chargé de ses broderies. À l'un des bouts, les théières de porcelaine pour le vin chaud et le punch, cerclées de cuivre, dormaient sur le fourneau à gaz ; à l'autre bout, une fontaine de marbre, très-élevée, très-sculptée, laissait tomber perpétuellement dans une cuvette un fil d'eau si continu, qu'il semblait immobile ; et, au milieu, au centre des trois pentes du zinc, se creusait un bassin à rafraîchir et à rincer, où des litres entamés alignaient leurs cols verdâtres. Puis, l'armée des verres, rangée par bandes, occupait les deux côtés : les petits verres pour l'eau-de-vie, les gobelets épais pour les canons, les coupes pour les fruits, les verres à absinthe, les choppes, les grands verres à pied, tous renversés, le cul en l'air, reflétant dans leur pâleur les luisants du comptoir. Il y avait encore, à gauche, une urne de melchior montée sur un pied qui servait de tronc ; tandis que, à droite, une urne semblable se hérissait d'un éventail de petites cuillers.*²¹⁰

Le second cabaret zolien se trouve dans *L'Assommoir*. Il représente un autre lieu de perdition pour les ouvriers du roman. Tout y est disposé pour attirer, fasciner, griser les ivrognes et les emporter dans les brouillards de l'ivresse. Zola lui consacre plusieurs descriptions qui soulignent le caractère impressionniste de son écriture. En voilà une qui évoque la scène où Gervaise et Coupeau sont assis ensemble à « L'Assommoir » et qui montre un écrivain soucieux de rendre l'ambiance régnante et les effets de lumière :

L'Assommoir du père Colombe se trouvait au coin de la rue des Poissonniers et du boulevard de Rochechouart (...) Plus haut, sur des étagères, des bouteilles de liqueurs, des bocaux de fruits, toutes sortes de fioles en bon

²¹⁰ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47ème éd., Juillet 2014, p. 137.

ordre, cachaiet les murs, reflétaient dans la glace, derrière le comptoir, leurs taches vives, vert-pomme or pâle laque tendre. Mais la curiosité de la maison était, au fond, de l'autre côté d'une barrière de chêne, dans une cour vitrée, l'appareil à distiller que les consommateurs voyaient fonctionner, des alambics aux longs cols, des serpentins descendant sous terre, une cuisine du diable devant laquelle venaient rêver les ouvriers soûlards (...) Une nappe de soleil entrant par la porte, chauffait le parquet toujours humide des crachats des fumeurs. Et, du comptoir, des tonneaux, de toute la salle, montait une odeur liqueuse, une fumée d'alcool qui semblait épaissir et griser les poussières volantes du soleil.²¹¹

4.4. Les blanchisseries de L'Assommoir

Tout comme certains peintres impressionnistes et notamment Degas, le penchant de Zola pour les scènes de la vie quotidienne le pousse à explorer d'autres milieux ouvriers. Dans *L'Assommoir*, une grande partie du roman se déroule dans une blanchisserie où les repasseuses jouent un rôle de premier ordre :

Gervaise, les premiers jours, éprouvait des joies d'enfant, quand elle traversait la rue, en rentrant d'une commission. Elle s'attardait, souriait à son chez elle. De loin, au milieu de la file noire des autres devantures, sa boutique lui apparaissait toute claire, d'une gaieté neuve, avec son enseigne bleu tendre, où les mots : Blanchisseuse de fin, étaient peints en grandes lettres jaunes. Dans la vitrine, fermée au fond par de petits rideaux de mousseline, tapissée de papier bleu pour faire valoir la blancheur du linge, des chemises d'homme restaient en montre, des bonnets de femme pendaient, les brides nouées à des fils de laiton. Et elle trouvait sa boutique jolie, couleur du ciel. Dedans, on entrant encore dans du bleu ; le papier, qui imitait une perse Pompadour, représentait une treille où couraient des liserons ; l'établi, une immense table tenant les deux tiers de la pièce, garni d'une épaisse couverture, se drapait d'un bout de cretonne à grands ramages bleuâtres, pour cacher les tréteaux. Gervaise

²¹¹ *Ibid.*, pp. 39-40.

s'asseyait sur un tabouret, soufflait un peu de contentement, heureuse de cette belle propreté, couvant des yeux ses outils neufs. Mais son premier regard allait toujours à sa mécanique, un poêle de fonte, où dix fers pouvaient chauffer à la fois, rangés autour du foyer, sur des plaques obliques. Elle venait se mettre à genoux, regardait avec la continuelle peur que sa petite bête d'apprentie ne fît éclater la fonte, en fourrant trop de coke.²¹²

Plus loin, le narrateur s'attarde sur le travail des blanchisseuses en soulignant la joie de la propriétaire qui est satisfaite de la réussite de sa blanchisserie en témoignent les expressions hyperboliques soulignées :

Cependant, les tas avaient monté autour de Gervaise. Maintenant, toujours assise au bord du tabouret, elle disparaissait entre les chemises et les jupons ; elle avait devant elle les draps, les pantalons, les nappes, une débâcle de malpropreté ; et, là-dedans, au milieu de cette mare grandissante, elle gardait ses bras nus, son cou nu, avec ses mèches de petits cheveux blonds collés à ses tempes, plus rose et plus alanguie. Elle retrouvait son air posé, son sourire de patronne attentive et soigneuse, oubliant le linge de madame Gaudron, ne le sentant plus, fouillant d'une main dans les tas pour voir s'il n'y avait pas d'erreur.²¹³

²¹² ZOLA, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, pp. 124-125.

²¹³ *Ibid.*, p. 133.

Chapitre II : Le thème de l'art et de l'artiste

1. *Le Ventre de Paris* et *L'Œuvre* : un manifeste esthétique

Ces deux romans se caractérisent par la forte présence du thème de l'art étant donné le fait qu'ils mettent en scène le personnage du peintre. Claude, auquel le porte-parole de Zola (Sandoz) dans son roman sur l'art fait assumer toutes ses tendresses, confirme cette vision esthétique. Ainsi, dans *Le Ventre de Paris*, roman inspiré par le spectacle des Halles et le désir de faire une œuvre représentant le palais de la nourriture et ses personnages, lorsque le peintre ne sillonne pas le carreau des Halles à la recherche de projets artistiques, on le trouve chez la maraîchère, Madame François, en train de peindre les feuilles des arbres. Or, sa passion essentielle reste ses flâneries dans les rues de Paris et en particulier les natures mortes extraordinaires faites et défaites quotidiennement par les marchands et les fermiers qui répandent fruits et légumes devant les pavillons du marché.

C'est cette vision esthétique que Claude atteste tacitement à plusieurs reprises lorsqu'il pose littéralement les comparaisons entre des personnages et des figures peintes par des artistes célèbres, ce qui est une façon de joindre l'univers pictural à la matière textuelle. Ainsi, dans ce même roman, il compare Claire, la jolie poissonnière, « à une vierge de Murillo, toute blonde au milieu de ses carpes et de ses anguilles »²¹⁴ et il qualifie Marjolin, le petit volailler grandi sur les pavés de Paris, de « grand bêta, doré comme un Rubens²¹⁵, avec un duvet roussâtre qui accrochait le jour »²¹⁶, tandis que Cadine, la petite marchande de quatre saisons, avec les « groseilles » de ses lèvres et les «

²¹⁴ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47ème éd., Juillet 2014, p. 149.

²¹⁵ Pierre Paul Rubens (né le 28 juin 1577 et mort le 30 mai 1640) est un peintre baroque flamand. Il réalise surtout des portraits, de grands projets religieux, des peintures mythologiques, et d'importantes séries de peintures historiques.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 42.

guignes noires » de ses pendants d'oreilles lui rappelle *L'Été* d'Arcimboldo.²¹⁷ De même, Irma Bécot, un personnage de *L'Œuvre*, le fait penser à une courtisane de Titien : « *si bien qu'une courtisane du Titien semblait maintenant s'être levée du petit voyou de jadis.* »²¹⁸

Dans le même ordre d'idées, Claude ne cesse d'exposer et de réitérer ses idées esthétiques tout au long des deux œuvres. Ces idées, qui exprime la position du peintre sur les débats artistiques de l'époque et qui font écho avec les points de vue esthétiques de Zola qu'il avait déjà publiés dans plusieurs articles critiques, présentent les deux romans en tant que document d'une grande importance pour les historiens de l'art.

Ces deux œuvres publiées respectivement en 1873 et 1886 partagent un point commun à savoir la mise en place de la perspective d'un peintre. Effectivement, Claude²¹⁹ est l'un des rares personnages zolien à jouer un rôle important à deux reprises dans des romans différents de la série. De même, il est aussi le premier pseudonyme utilisé par Zola pour signer ses chroniques de critique d'art.

Il nous paraît donc utile de porter une attention toute particulière à ce que l'on discerne à travers la vision artistique de Claude vu que le peintre fait d'une certaine façon le lien entre l'univers romanesque et celui de la critique d'art zolienne.

Si Claude est très présent dans le roman de Zola de 1873, c'est parce qu'il ne cesse de parcourir les Halles à la recherche de tableaux pour nourrir son œuvre, à défaut de se nourrir lui-même. Il déborde de projets, de théories

²¹⁷ Giuseppe Arcimboldo (vers 1527 - 11 juillet 1593) est un peintre maniériste, célèbre comme auteur de nombreux portraits suggérés par des végétaux, des animaux ou des objets astucieusement disposés.

²¹⁸ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, p. 267.

²¹⁹ Claude est aussi le nom du héros du premier roman de Zola « La Confession de Claude » publié en 1864 et surtout celui de Claude Monet, l'un des peintres innovateurs qui cherchent la beauté partout et qui prônent le plaisir de capter l'instantanéité, de saisir et d'immobiliser des images vives dans leur fraîcheur et leur fugacité.

et de considérations sur cet édifice et ses activités. Mais ses idées contestent l'ordre établi et visent la révolution de l'art.

En effet, le nouvel esprit de liberté qui s'est manifesté avec la chute du second Empire incite les artistes à se révolter contre la vieille école pour chercher un art qui, par ses sujets donne la primauté au présent, à la vie de tous les jours comme l'affirment les deux personnages principaux de *L'Œuvre* qui incarnent bien l'esprit du temps. Les deux hommes se lancent dans de grandes discussions d'artistes révoltés qui fuient l'art conventionnel. En effet, Sandoz est hanté par l'idée de mettre dans l'œuvre une totalité du réel :

*Ah ! que ce serait beau, si l'on donnait son existence entière à une œuvre, où l'on tâcherait de mettre les choses, les bêtes, les hommes, l'arche immense (...) enfin, le grand tout, sans haut ni bas, ni sale ni propre, tel qu'il fonctionne... Bien sûr, c'est à la science que doivent s'adresser les romanciers et les poètes, elle est aujourd'hui l'unique source possible.*²²⁰

De son côté, Claude va dans le même sens en soulignant la nécessité de se tourner vers la vie réelle pour l'artiste. Ainsi déclare-t-il :

*Ah ! tout voir et tout peindre ! Avoir des lieues de murailles à couvrir, décorer les gares, les halles, les mairies, tout ce qu'on bâtira (...) la vie telle qu'elle passe dans les rues, la vie des pauvres et des riches, aux marchés, aux courses, sur les boulevards, au fond des ruelles populeuses ; et tous les métiers en branle ; et toutes les passions remises debout, sous le plein jour ; et les paysans, et les bêtes, et les campagnes (...) Oui ! toute la vie moderne !*²²¹

Dans ces quelques lignes, qui se situent à l'orée du roman, les opinions des deux amis semblent convergentes. Animés par un goût commun pour l'énorme et par une même obsession de totalité, ils cherchent constamment à amener dans l'art le même effet, à savoir rendre la représentation de la vie, dans son indistinction naturelle et désordonnée, dans le chaos de sa présence

²²⁰ *Ibid.*, p. 104.

²²¹ *Ibid.*, pp. 105-106.

au sein de leurs œuvres respectives : « *la grande coulée de vie universelle* », « *le grand tout, sans haut ni bas* », « *toute la vie moderne* », « *tout* ».

Cette volonté de totalité chez les deux artistes fait écho avec l'ambition de la même nature qui oriente Zola dans l'ensemble des romans de la série des Rougon-Macquart. Ainsi, l'auteur s'adresse-t-il à son ami Van Santen Kolff²²² dans ces mots : « *Quand je m'attaque à un sujet, je voudrais y faire entrer le monde entier. De là mes tourments, dans ce désir de l'énorme et de la totalité, qui ne se contente jamais.* »²²³

Dans *L'Œuvre*, les déclarations sous forme de manifeste naturaliste sont spécialement présentes dans les propos que tient Claude sur l'art moderne. En fait, dans sa profession de foi, il affirme qu'il ne veut représenter que la vie :

*Ah ! la vie, la vie ! la sentir et la rendre dans sa réalité, l'aimer pour elle, y voir la seule beauté vraie, éternelle et changeante, ne pas avoir l'idée bête de l'anoblir en la châtrant, comprendre que les prétendues laideurs ne sont que des saillies des caractères, et faire vivre, et faire des hommes, la seule façon d'être Dieu !*²²⁴

Le début du roman montre tous les espoirs et les idéaux de Claude, qui se présente comme un révolutionnaire. Il est le pilier, le chef qui anime les soirées en exposant avec passion ses idées. Le désir de changer le monde de l'art l'anime ainsi que ses amis :

– Maintenant, il faut autre chose... Ah ! quoi ? je ne sais pas au juste ! Si je savais et si je pouvais, je serais très fort. Oui, il n'y aurait plus que moi... Mais ce que je sens, c'est que le grand décor romantique de Delacroix craque et s'effondre ; et c'est encore que la peinture noire de Courbet empoisonne déjà le renfermé, le moisi de l'atelier où le soleil n'entre jamais... Comprends-tu, il faut

²²² Van Santen Kolff (19 avril 1848 - 8 novembre 1896) est un journaliste, critique d'art et peintre amateur Néerlandais.

²²³ Lettre à Van Santen Kolff, 4-9-1891.

²²⁴ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, p. 153.

*peut-être le soleil, il faut le plein air, une peinture claire et jeune, les choses et les êtres tels qu'ils se comportent dans de la vraie lumière.*²²⁵

Claude ambitionne de révolutionner l'art et l'adapter à son époque. Il se présente alors comme un peintre désireux d'en finir avec le romantisme et les conventions archaïques pour faire triompher la réalité pure dans son domaine artistique. Le titre de la toile emblématique de l'art de Claude est en ce sens très révélateur. Le choix du titre « plein air » s'explique donc d'abord par la volonté de dissocier le tableau et le sujet à la manière des impressionnistes, refusant qu'on cherche dans l'œuvre un intérêt du motif au détriment de son rendu pictural. En conséquence, ce titre provoque une ambiguïté chez l'ami du peintre, Sandoz, qui pense qu'il s'agit d'un titre plutôt technique puisqu'il désigne l'objet toile davantage que ce qu'il contient. Or, Claude, écartant l'objection de son ami, tient beaucoup à ce titre bien qu'il ne dise rien pour lui parce qu'il considère son tableau tel un manifeste, comme le prouve son transfert au mouvement esthétique qui naîtra ensuite autour de Claude : l'école « du plein air ». « Plein air », c'est bien évidemment le manifeste d'une peinture qui ouvre les portes, qui peint en extérieur, qui refuse les noirceurs de l'atelier et qui veut insuffler un air nouveau dans le bitume de l'art académique.

Cette idée de dissocier le sujet du tableau de son rendu pictural est déjà évoquée dès les premiers articles critiques de Zola. Ainsi, dans *Edouard Manet, étude biographique et critique*, le jeune romancier écrit : « *Les peintres, surtout Edouard Manet qui est un peintre analyste, n'ont pas cette préoccupation du sujet qui tourmente la foule avant tout ; le sujet pour eux est un prétexte à peindre, tandis que pour la foule le sujet seul existe.* »²²⁶

²²⁵ *Ibid.*, p. 103.

²²⁶ ZOLA, Émile. « Edouard Manet, étude biographique et critique [1868] », *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 191.

Dans cette même étude, Zola décrit *Le Déjeuner sur l'herbe* selon ses coordonnées plastiques : « Ainsi, assurément, la femme nue du *Déjeuner sur l'herbe* n'est là que pour fournir à l'artiste un peu de chair ». Dans la même perspective, Bataille²²⁷ soutient également que « ce qui compte, dans les toiles de Manet, n'est pas le sujet, ce qui compte est la vibration de la lumière. »²²⁸

Du coup, il se fait le chantre du modernisme, en effet, dès sa rencontre avec Florent dans *Le Ventre de Paris*, il développe son parti pris à l'égard de la peinture académique officielle et annonce ses positions :

Puis, Claude déblatéra contre le romantisme ; il préférait ses tas de choux aux guenilles du Moyen Âge. Il finit par s'accuser de son eau-forte de la rue Pirouette comme d'une faiblesse. On devait flanquer les vieilles cambuses par terre et faire du moderne.

*- Tenez, dit-il en s'arrêtant, regardez, au coin du trottoir. N'est-ce pas un tableau tout fait, et qui serait plus humain que leurs sacrées peintures poitrinaires ?*²²⁹

Les nombreuses toiles des natures mortes vues à travers le regard de Claude dans *Le Ventre de Paris* peuvent être entendues comme la manifestation d'une nouvelle conception de l'art de la représentation qui touche autant le sujet que la technique. Effectivement, tout comme le précurseur Manet, Claude insiste sur son désir de représenter la vie moderne et sur la nécessité pour les peintres de renoncer à l'apanage des mythes et de l'Histoire. Ainsi, l'un des projets de ses tableaux qu'il considère comme un manifeste est évoqué par le narrateur de la manière suivante :

Le peintre (...) avait l'amour des belles brutes. Il rêva longtemps à un tableau colossal, Cadine et Marjolin s'aimant au milieu des Halles centrales,

²²⁷ Georges Albert Maurice Victor Bataille (né le 10 septembre 1897 à Billom, mort le 9 juillet 1962 à Paris) est un bibliothécaire et écrivain français. Son œuvre se compose d'ouvrages de littérature, mais aussi d'anthropologie, de philosophie, d'économie, de sociologie et d'histoire de l'art.

²²⁸ BATAILLE, Georges, *Manet*, Paris, Skira, 1994, p. 80.

²²⁹ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47ème éd., Juillet 2014, p. 40.

dans les légumes, dans la marée, dans la viande. Il les aurait assis sur leur lit de nourriture, les bras à la taille, échangeant le baiser idyllique. Et il voyait là un manifeste artistique, le positivisme de l'art, l'art moderne tout expérimental et tout matérialiste ; il y voyait encore une satire de la peinture à idées, un soufflet donné aux vieilles écoles.²³⁰

Dans cet extrait comme dans bien d'autres, Claude qu'on trouve le plus souvent plongé dans la contemplation des amas de nourriture, en rêvant des « *natures mortes colossales* », veut montrer qu'avec des sujets très prosaïques, dédaignés, soi-disant indignes de l'art tels les légumes, la marée ou la viande, le véritable artiste peut créer un chef d'œuvre.

Effectivement, aux yeux du peintre, le marché est tout d'abord spectacle esthétique « *Claude battait des mains, à ce spectacle* », profusion sublime de formes et de couleurs, dont l'aspect correspond à une conception toute moderne de la peinture. En outre, sa « *plus belle œuvre* » était constituée de l'étalage de la viande exposée dans la vitrine de la charcuterie de sa tante Lisa. En effet, le peintre refait la devanture de manière extrêmement travaillée comme s'il s'agissait d'une véritable œuvre d'art alors qu'il ne travaille qu'avec de la viande :

Alors je fis une véritable œuvre d'art. Je pris les plats, les assiettes, les terrines, les bocaux ; je posai les tons, je dressai une nature morte étonnante, où éclataient des pétards de couleur, soutenus par des gammes savantes. Les langues rouges s'allongeaient avec des gourmandises de flamme, et les boudins noirs, dans le chant clair des saucisses, mettaient les ténèbres d'une indigestion formidable.²³¹

L'intertextualité entre le roman et la critique d'art zolienne est manifeste dans cet extrait puisque l'expression « *pétards de couleurs* » était employée par l'auteur pour la première fois dans *Mon Salon* publié en 1868 pour critiquer les

²³⁰ *Ibid.*, p. 217

²³¹ *Ibid.*, p. 247.

médiocrités peintes d'après la recette sacrée de l'École tout en célébrant les toiles de ses amis qui seront plus tard les impressionnistes : « À droite, à gauche, partent des pétards de couleur qui vous éborgnent. »²³² En combinant donc abondance de nourriture et surenchère de couleurs, le texte arrive à mettre en œuvre les principes artistiques de Claude tout en laissant deviner, par le jeu des correspondances avec les idées de Zola dans ses *Écrits sur l'art*, les préoccupations esthétiques de l'auteur.

Donc, en plus de cette révolution relative au choix des sujets, un autre changement radical d'ordre technique est imposé par les peintres contestataires dont le représentant est Claude. Le narrateur de *L'Œuvre*, en décrivant une toile de Claude, condense bien, encore une fois, les caractères essentiels de la révolution impressionniste : « l'étude nouvelle de la lumière, cette décomposition, d'une observation très exacte, et qui contrecarrait toutes les habitudes de l'œil, en accentuant des bleus, des jaunes, des rouges, où personne n'était habitué d'en voir. »²³³

Cet éclatement de couleurs juxtaposées est un signe d'une œuvre vivante pour l'auteur puisqu'elle crée la lumière interne à la composition. Cette estimation de l'aspect lumineux de la toile est une constante dans les articles du Zola critique d'art, dans lesquels il compare fréquemment les touches de lumière à des flammes : « Il est difficile de décrire le sentiment de stupéfaction qu'on éprouve au premier abord. Cela chatoie et flamboie. Il faut accoutumer ses yeux à ces taches rouges, jaunes, bleues qu'on voit partout où l'on tourne la tête. »²³⁴ Cette révolution se caractérise par l'usage de tons clairs notamment pour les fonds. Fini, comme le pense Claude devant son manifeste artistique *Plein air*, « la vieille cuisine au bitume », place aux œuvres éclatantes de vie et de lumière :

²³² ZOLA, Émile, « Mon Salon [1868] », *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 191.

²³³ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, p. 303.

²³⁴ Zola, Émile. « Le Salon de 1875 », *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 282.

(...) quel joli ton général, quel coup de lumière apporté, une lumière gris d'argent, fine, diffuse, égayée de tous les reflets dansants du plein air ! C'était comme une fenêtre brusquement ouverte dans la vieille cuisine au bitume, dans les jus recuits de la tradition, et le soleil entrainé, et les murs riaient de cette matinée de printemps ! La note claire de son tableau, ce bleuissement dont on se moquait, éclatait parmi les autres. N'était-ce pas l'aube attendue, un jour nouveau qui se levait pour l'art ?²³⁵

Dans un autre extrait, le narrateur donne la parole à Claude pour qu'il nous fasse part de ses visions et de ses vœux pour rompre avec le passé : « *On devait flanquer les vieilles cambuses par terre et faire du moderne* » afin de faire régner la modernité dans le domaine de la peinture :

Est-ce que, en art, il y avait autre chose que de donner ce qu'on avait dans le ventre ? est-ce que tout ne se réduisait pas à planter une bonne femme devant soi, puis à la rendre comme on la sentait ? est-ce qu'une botte de carottes, oui, une botte de carottes ! étudiée directement, peinte naïvement, dans la note personnelle où on la voit, ne valait pas les éternelles tartines de l'École, cette peinture au jus de chique, honteusement cuisinée d'après les recettes ? Le jour venait où une seule carotte originale serait grosse d'une révolution.²³⁶

Cette volonté de renoncer à la tradition et de s'occuper de la réalité pour en puiser les sujets artistiques est largement précisée encore par l'enthousiasme de Claude devant le nouveau symbole de la modernité à savoir les Halles de Paris. Ainsi, Claude voit-il dans les structures de fer du marché couvert, dans « *ce colosse de fonte* », dans « *cette ville nouvelle, si originale* », l'emblème même de l'esthétique moderne : « *Les imbéciles [ont] beau dire, toute l'époque [est] là.* »²³⁷

Zola n'a pas oublié, en effet, les combats qu'il a menés pour défendre l'art moderne. En décrivant « *l'énorme charpente de fonte se noy[ant]*,

²³⁵ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, pp. 210-211.

²³⁶ *Ibid.*, pp. 100-101.

²³⁷ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47ème éd., Juillet 2014, p. 40.

bleuiss[ant] sur les flammes d'incendie du soleil levant », il annonce la toile de Monet, *Impression soleil levant*²³⁸, qui sera présentée à la première exposition impressionniste en 1874. Il défend l'architecture de fer et de verre contre ceux qui pensent qu'on ne fait pas « *de l'art avec la science, [que] l'industrie tue la poésie.* »²³⁹

*Il leva une dernière fois les yeux, il regarda les Halles. Elles flambaient dans le soleil. Un grand rayon entrainait par le bout de la rue couverte, au fond, trouvant la masse des pavillons, une pluie ardente tombait. L'énorme charpente de fonte se noyait, bleuissait, n'était plus qu'un profil sombre sur les flammes d'incendie du levant.*²⁴⁰

Plus loin dans le roman, en passant devant la rue du Roule, tandis qu'ils observent le portail latéral de Saint-Eustache caché partiellement par le hangar géant d'une rue couverte des Halles, Claude s'adresse au même Florent et déclare d'une manière plus radicale encore :

*C'est une curieuse rencontre (...) ce bout d'église encadré sous cette avenue de fonte ... Ceci tuera cela, le fer tuera la pierre, et les temps sont proches (...) le besoin de l'alignement n'a pas seul mis de cette façon une rosace de Saint-Eustache au beau milieu des Halles centrales. Voyez-vous, il y a là tout un manifeste : c'est l'art moderne, le réalisme, le naturalisme, comme vous voudrez l'appeler, qui a grandi en face de l'art ancien.*²⁴¹

Ainsi, Saint-Eustache²⁴², construite à partir de 1532 est considérée par le porte-parole de Zola comme le paradigme de l'art ancien qui devrait disparaître des villes. En effet, selon les propos du peintre, le style gothique de sa structure, le classicisme de sa façade, et ses motifs décoratifs issus de la

²³⁸ Claude Monet, *Impression, soleil levant*, 13 novembre 1872. 48 cm × 63 cm, Musée Marmottan Monet, Paris.

²³⁹ *Ibid.*, p. 246.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 51.

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 243-244.

²⁴² L'église Saint-Eustache est une église de Paris. Elle est située 146 rue Rambuteau dans le 1er arrondissement au cœur du quartier des Halles.

Renaissance font d'elle un produit bâtard vis-à-vis des Halles qui reflètent l'esprit des temps modernes :

Depuis le commencement du siècle, on n'a bâti qu'un seul monument original, un monument qui ne soit copié nulle part, qui ait poussé naturellement dans le sol de son époque, et ce sont les Halles centrales (...) Saint-Eustache est là-bas avec sa rosace, vide de son peuple dévot, tandis que les Halles s'élargissent à côté, toutes bourdonnantes de vie... Voilà ce que je vois, mon brave !²⁴³

Par ailleurs, il y a une expression très significative qui prévoit l'évolution architecturale du XIX^e siècle : le fer tuera la pierre. Ces quelques mots mettent l'accent sur l'une des premières révolutions de l'art moderne, celle consistant à remplacer la pierre par le fer et le béton dont l'utilisation devient générale après la construction des Halles, le grand succès de l'architecture française de l'époque.

De même, le choix du titre du roman n'est pas arbitraire dans la mesure où il rappelle à bien des égards une œuvre célèbre de Victor Hugo, celle de *Notre-Dame de Paris*²⁴⁴ qui semble avoir servi de modèle au roman de Zola en témoignent les nombreuses antithèses entre l'Église et les Halles, entre le poème de la matière et celui de la spiritualité, entre la cathédrale personnifiant le monde mort du mysticisme et de la foi et le vaste marché incarnant les appétits et les besoins de la société matérialiste de l'époque. Dès lors, en remplaçant la « *cathédrale de l'esprit* » par la « *chapelle du ventre* » et en empruntant une expression à Victor Hugo « *ceci tuera cela* », Zola laisse entrevoir ses nouvelles théories, celles qui soutiennent les idées de la garde artistique qui revendiquent la rupture avec les temps révolus et le retour à la vie moderne. En fait, en faisant du peintre Claude son porte-parole, il s'érige

²⁴³ *Ibid.*, p. 245.

²⁴⁴ *Notre-Dame de Paris* est un roman historique publié en 1831 par Victor Hugo dans lequel la cathédrale parisienne figure parmi les lieux principaux de l'intrigue de l'œuvre.

en critique d'art et nous transmet ses propres idées qui expliquent que l'art moderne est destiné, dans la logique des choses, à succéder à l'art ancien, les Halles à Saint-Eustache. Par conséquent, moyennant ce titre métaphorique « Le Ventre de Paris », Zola critique l'idéalisme et les rêveries médiévales et semble affirmer des valeurs anti-romantiques.

Ceci rappelle une manière de voir le monde qu'on associe avec le projet de l'impressionnisme, ou du moins cet aspect de l'imagination impressionniste pour lequel « faire du moderne » voulait dire idéaliser les créations de la nouvelle ère commerciale et industrielle, notamment les constructions en fonte, les gares de chemins de fer, les bâtiments des Expositions universelles, la Tour Eiffel et, bien entendu, les Halles de Paris.

En conclusion, ces deux œuvres, *Le Ventre de Paris* et *L'Œuvre*, montrent comment Zola entreprend une théorisation esthétique au sein d'une œuvre de fiction. Le personnage de Claude permet à Zola de souligner une homologie de position entre l'écrivain et le peintre convertis à l'esthétique naturaliste. Le discours de Claude semble à la fois la voix d'un peintre et d'un critique d'art. Dans le premier, Zola nous fait connaître une des réflexions les plus profondes que l'auteur des Rougon-Macquart ait faite sur l'art dans un roman qui n'est pas un roman à sujet artistique. De même, dans le second, il reprend, après presque treize ans du premier, ses préoccupations les plus chères, ses réflexions sur l'art en général et sur le mouvement impressionniste en particulier.

2. Les endroits de l'art : Salon, atelier, musée

Pour présenter un univers esthétique dans son ensemble, la visite d'un Salon ou d'un atelier de peintre (*L'Œuvre*) ou bien la visite d'un musée (*L'Assommoir*) se révèle importante.

2.1. Les Salons

L'exposition annuelle organisée par l'Académie des beaux-arts offrait aux jeunes artistes l'unique opportunité de présenter leurs œuvres au public, d'où l'importance fondamentale d'être autorisé par le jury. Cependant le jury officiel n'était pas constitué de l'avant-garde artistique, mais il représentait le goût de la bourgeoisie de l'époque : « *[Les juges] supportaient déjà mal Delacroix ou Corot, manifestaient une évidente antipathie pour Courbet ou Millet ; à plus forte raison ils n'allaient pas ouvrir la porte à tous ces jeunes peintres barbouilleurs qui prétendaient faire bouger la peinture.* »²⁴⁵

Effectivement, chaque année, les verdicts du jury provoquaient une bataille épouvantable comme le témoigne la description précise du processus faite par Zola dans *L'Œuvre*, description qui reprend l'essentiel de son article satirique sur le jury dans son œuvre *Écrits sur l'art*. Bien entendu, la tâche du jury n'était pas facile vu le grand nombre de toiles qu'ils doivent juger en l'espace de quelques jours, mais incontestablement les décideurs étaient fermés à la peinture moderne et cette opinion préconçue rendait légitime l'action de Zola. L'obstacle auquel se heurtaient les jeunes peintres groupés autour de Manet était l'impossibilité de montrer leurs œuvres puisque le jury des Salons les écartait régulièrement. Ainsi, beaucoup d'écrivains s'engagèrent très obstinément dans les débats provoqués par les expositions, mais aucun ne le fit aussi constamment et avec autant de discernement et d'opiniâtreté que Zola. Il y voyait une sorte de mission car il pensait que « *Le public, que l'originalité effare, a besoin d'être rassuré et guidé* »²⁴⁶. Il saisit le prétexte du suicide d'un peintre « *désespéré du refus d'un de ses tableaux* » pour ouvrir sa campagne contre le jury.

²⁴⁵ RAYMOND, Jean, *Cézanne et Zola se rencontrent*, Paris, Actes Sud, 1994, p. 62.

²⁴⁶ Cité par Jean-Pierre LEDUC-ADINE « Préface », *Écrits sur l'art* d'Émile Zola, Éditions Gallimard, 1991, p. 11.

Pour des raisons diverses, l'empereur imposa, lors de sa visite au Palais de l'Industrie avant l'ouverture de l'exposition officielle de 1863, la création d'un salon des refusés pour permettre au public de voir les œuvres refusées par le jury. Ce premier Salon accueillit *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet qui provoqua un scandale mémorable. Toute cette agitation autour du Salon des refusés revit sous la plume de Zola qui introduit dans le texte la matière de ses discussions avec Cézanne après leur première visite à l'exposition et confiera à son personnage, Jory, « *un poète tombé dans le journalisme courant* », ses articles sur le Salon. Une des scènes les plus puissantes du roman est celle qui décrit cette première grande exposition, au Salon des Refusés où Claude montre sa toile *Plein air* dont le sujet évoque ouvertement *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet et provoque la réaction brutale et idiote de la foule.

Il ne faut pas oublier que les premiers impressionnistes, les peintres du plein air, de la lumière décomposée, refusés au Salon se firent également huer aux Refusés. Les injures, les moqueries dont les peintres furent victimes furent aussi adressées à Zola dont le réalisme choquait le monde des lettres.

Claude a beau mépriser la foule et être sûr de son talent, « *il souffre dans le désastre de ses illusions, dans la douleur vive de son orgueil.* »²⁴⁷ Mais il a du ressort et « *un souffle de courage, une bouffée de santé et d'enfance lui vinrent de toute cette peinture si gaiement brave* »²⁴⁸ qu'il voit autour de lui. Et surtout les camarades se retrouvent pour discuter de cette passion de cet art si nouveau et de l'incompréhension qu'il suscite. Claude qui ne semble pas découragé déclare :

Il faut faire l'éducation du public... Au fond, c'est une victoire. Enlevez deux cents toiles grotesques, et notre Salon enfonce le leur. Nous avons la bravoure et l'audace, nous sommes l'avenir... Oui, oui, on verra plus tard, nous le tuerons, leur Salon. Nous y entrerons en conquérants, à coups de chef-

²⁴⁷ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, p. 210.

²⁴⁸ *Ibid.*

*d'œuvre... Ris donc, ris donc, grande bête de Paris, jusqu'à ce que tu tombes à nos genoux !*²⁴⁹

2.2. Les ateliers de peinture

L'un des traits saillants du roman est la description très évocatrice des ateliers de peinture. Claude, au début du roman, est installé dans un atelier abandonné par un peintre académique parce que le soleil s'y coulait « *ainsi qu'un or liquide* ». Le lieu attire surtout par son désordre choquant avec sa « *grande table de sapin, encombrée de pinceaux, de couleurs, d'assiettes sales, d'une lampe à esprit-de-vin (...) de chaises dépaillées et de chevalets boiteux.* »²⁵⁰ Ce chaos indiquait l'entière indifférence du propriétaire aux apparences et « *son absolu dédain pour tout ce qui n'était pas la peinture.* »²⁵¹ La même passion caractérise Bongrand, un des maîtres de l'époque, qui occupe dans le boulevard de Clichy, un vaste atelier « *nu et gris, orné des seules études du maître* ». Mais, à la différence de Claude, il n'habite pas son lieu de travail. Le vieux peintre tient à une atmosphère sobre et méprise « *cette magnificence de tentures et de bibelots dont commençaient à s'entourer les jeunes peintres.* »²⁵² Et Zola d'en donner un exemple en décrivant l'atelier de Fagerolles, le peintre à la mode, « *une merveille, sans un tableau, entièrement recouvert de portières d'Orient, meublé d'un vaste divan et d'un entassement de tapis, de fourrures et de coussins presque au ras du parquet.* »²⁵³ Tout ce qui reste du métier est « *une petite toile sur un chevalet de bois noir, drapé de peluche rouge (...) avec un casier à couleurs de palissandre et une boîte de pastels.* »²⁵⁴

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 217.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 73.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 99.

²⁵² *Ibid.*, p. 271.

²⁵³ *Ibid.*, p. 378.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 379.

2.3. Le musée

La visite d'un musée demeure le procédé le plus simple pour introduire dans le roman un discours sur l'art en général et sur la peinture en particulier. Ceci est illustré par *L'Assommoir* dans lequel l'attente du repas sert de prétexte pour faire une visite au Louvre :

En bas, quand la noce se fut engagée dans le musée assyrien, elle eut un petit frisson (...) les couples avançaient (...) entre les colosses de pierre, les dieux de marbre noir muets dans leur raideur hiératique, les bêtes monstrueuses, moitié chattes et moitié femmes, avec des figures de mortes, le nez aminci, les lèvres gonflées. Ils trouvaient tout ça très vilain. Une inscription en caractères phéniciens les stupéfia (...) Puis, la noce se lança dans la longue galerie où sont les écoles italiennes et flamandes. Encore des tableaux, des saints, des hommes et des femmes qu'on ne comprenait pas, des paysages tout noirs, des bêtes devenues jaunes, une débandade de gens et de choses dont le violent tapage de couleurs commençait à leur donner un violent mal de tête (...) Des siècles d'art passaient devant leur ignorance ahurie, la sécheresse fine des primitifs, les splendeurs des Vénitiens, la vie grasse et belle de lumière des Hollandais.²⁵⁵

Le défilé des siècles d'art coïncident avec le défilé de la noce. Très peu de tableaux sont décrits : un thème est souvent associé à une couleur dominante, ou bien, l'originalité picturale correspond à une période ou à une école (les « Vénitiens », les « Hollandais »).

3. Le personnel du milieu de l'art

Dans *L'Œuvre*, Zola donne sa version de la peinture et du travail pictural et livre une analyse plus au moins détaillée du personnel du milieu de l'art. En effet, tous les intervenants dans ce domaine sont représentés dans le roman, depuis les modèles jusqu'aux collectionneurs, en passant par les journalistes et

²⁵⁵ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, pp. 75-77.

les marchands, le public et le jury. Dans ce qui suit, nous allons étudier quelques-uns de ces aspects.

3.1. Le marché de l'art : les marchands

La description du marché de l'art est plus fragmentaire. Zola, qui a pressenti le jeu dangereux qui a bouleversé le monde des arts, fait preuve d'une grande connaissance lorsqu'il aborde la question des marchands. Deux personnages les représentent dans *L'Œuvre* : positif, le père Malgras est un marchand à l'ancienne mode. C'est un marchand malin qui sait faire ses affaires, mais il est aussi généreux car il ne cherche pas le profit déraisonnable. Doté d'un goût si fin et adorant au fond la peinture, « *il allait droit, par instinct, aux artistes personnels, encore contestés, (...) dont il sentait de loin le grand avenir.* »²⁵⁶ Malgras était un gaillard très fin qui ne se trompe guère dans ses achats de tableaux, achats qui aident les peintres à survivre. Au Salon des refusés, « *très sale* », mais « *avec sa moue de fin dégustateur* », il reste immobile et admirateur, au milieu des rires de la foule, devant *Plein air*. Quand il se retire, c'est avec une très modeste aisance mais dont il se suffit. À l'opposé, Naudet, sous des allures de gentilhomme menant grand train, est le type même du « *spéculateur* », du « *boursier* », qui ne joue pas les discrets « *avec (ses) allures de gentilhomme, jaquette de fantaisie, brillant à la cravate, pommadé, astiqué, verni ; grand train d'ailleurs, voiture au mois, fauteuil à l'Opéra, table réservée chez Bignon, fréquentant partout où il était décent de se montrer. Pour le reste, un spéculateur, un boursier, qui se moquait radicalement de la bonne peinture. Il apportait l'unique flair du succès, il devinait l'artiste à lancer, non pas celui qui promettait le génie discuté d'un grand peintre, mais celui dont le talent menteur, enflé de fausses hardiesses, allait faire prime sur le marché bourgeois.* »²⁵⁷ Utilisant Fagerolles comme

²⁵⁶ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, p. 116.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 278.

une valeur de bourse dont il fait artificiellement monter la cote, il n'hésitera pas à le lâcher sans craindre de le mener à la ruine dès que celui-ci n'aura plus les faveurs du public. Et c'est ainsi qu'il changeait les règles du jeu puisqu'il ne cherchait pas à vendre à l'amateur de goût mais à l'amateur riche celui « *qui ne se connaît pas en art, qui achète un tableau comme une valeur de Bourse, par vanité ou dans l'espoir qu'elle montera.* »²⁵⁸ Par conséquent, il fait monter les prix artificiellement et, vers la fin du roman, il tombe en faillite.

3.2. Les modèles

Il est évident que le corps en tant que pure matière picturale est une nouvelle perspective esthétique que le roman fait découvrir au lecteur. Ceci n'est pas sans nous rappeler les commentaires de Zola à propos de la célèbre toile de Manet : « *Ainsi, assurément, la femme nue du Déjeuner sur l'herbe n'est là que pour fournir à l'artiste l'occasion de peindre un peu de chair.* »²⁵⁹

Ce propos est valable à propos de Claude dont l'unique préoccupation tout au long du récit est cette quête de la représentation de la chair. Effectivement, dès sa rencontre avec Christine, il est ébloui par son corps en tant que modèle à peindre et non pas à désirer : « *Il s'était courbé sur son dessin, il ne lui jetait plus que ces clairs regards du peintre, pour qui la femme a disparu, et qui ne voit que le modèle.* »²⁶⁰ Cette idée est soulignée par Laurence Besse dans son article « L'Œuvre ou le désir du désincarné » :

La découverte de Christine endormie, demi nue ne provoque pas chez lui un désir, mais un désir de peindre : la perception picturale précède la perception désirante ; le désir de représentation occulte tout dans sa folie d'images au point qu'« au bout d'une demi-heure, il avait oublié la jeune fille, il était dans le ravissement de la neige des seins, éclairant l'ambre délicat des

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 278.

²⁵⁹ ZOLA, Émile, « Édouard Manet, étude biographique et critique [1867] », *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 159.

²⁶⁰ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, p. 72.

épaules ». Avant d'être perçue comme objet de désir, Christine est perçue comme objet de peinture ; elle ne sera désirée que bien plus tard, et sans doute ne le sera-t-elle, que parce qu'elle a d'abord été peinte.²⁶¹

Avant de désirer Christine comme corps, Claude est hanté par le désir de la représentation de son corps sur la toile comme l'atteste l'extrait suivant :

Son excitation augmentait, c'était sa passion de chaste pour la chair de la femme, un amour fou des nudités désirées et jamais possédées, une impuissance à se satisfaire, à créer de cette chair autant qu'il rêvait d'en étreindre, de ses deux bras éperdus.²⁶²

Ainsi, le roman insiste-t-il sur le lien indispensable entre l'amour de la femme et l'amour de la peinture, entre le modèle et la toile à peindre :

Ce corps, couvert partout de ses baisers d'amant, il ne le regardait plus, il ne l'adorait plus qu'en artiste. Un ton de la gorge l'enthousiasmait, une ligne du ventre l'agenouillait de dévotion (...) Ah ! C'était bien la fin, elle n'était plus, il n'aimait plus en elle que son art, la nature, la vie.²⁶³

Zola recourt à un lexique qui laisse entendre que le désir balance du côté de la représentation artistique du corps et non pas du corps de Christine lui-même parce que le peintre est passionné davantage pour « *une ligne du ventre* » ou un « *ton de la gorge* ». De là, il devient plus amoureux de la femme représentée sur la toile que de la femme réelle parce que la première lui montre sa puissance et son génie :

Lui, n'en parlait même plus, de ce corps brûlant et humilié. Sa passion de la chair s'était reportée dans son œuvre, sur les amantes peintes qu'il se donnait. Elles faisaient seules battre son sang, celles dont chaque membre naissait d'un de ses efforts.²⁶⁴

²⁶¹ BESSE, Laurence, « L'Œuvre ou le désir du désincarné », *Les Cahiers naturalistes*, n° : 73, 1999, p. 209.

²⁶² ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, p. 73.

²⁶³ *Ibid.*, p. 278.

²⁶⁴ *Ibid.*, pp. 347-348.

La chair désirée devient ainsi un prétexte pour rencontrer, mettre au monde sa création, sa créature. On sait du reste que le roman se construit autour de cette dualité entre la femme réelle et la femme rêvée.

Dans son combat pour représenter le corps, Claude n'arrive pas à insuffler la vie dans l'ensemble puisqu'il n'a réussi à peindre sur la toile que des morceaux du corps pourtant très réussis et surtout frappantes de vérité. Le roman souligne plusieurs fois l'aspect morcelé du corps peint et l'impuissance de Claude à rendre le tout cohérent et vivant. Ce passage en est la preuve :

Du bout de sa brosse, il indiquait une académie peinte, pendue au mur, près de la porte. Elle était superbe, enlevée avec une largeur de maître ; et, à côté, il y'avait encore d'admirables morceaux, des pieds de fillette, exquis de vérité délicate, un ventre de femme surtout, une chair de satin, frissonnante, vivante du sang qui coulait sous la peau.²⁶⁵

Par conséquent, devant l'incapacité de créer du vivant et d'atteindre la cohérence et l'équilibre entre le tout et les parties, Claude, insatisfait de sa création, commet un meurtre symbolique en détruisant les parties du corps représenté à l'aide d'un couteau. L'attitude du peintre s'apparente en effet à un crime en raison du vocabulaire usité :

À pleine main, il avait pris un couteau à palette très large ; et, d'un seul coup, lentement, profondément, il gratta la tête et la gorge de la femme. Ce fut un meurtre véritable, un écrasement : tout disparut dans une bouillie fangeuse. Alors, à côté du monsieur au veston vigoureux, parmi les légumes éclatantes où se jouaient les deux petites lutteuses si claires, il n'y eut plus, de cette femme nue, sans poitrine et sans tête, qu'un tronçon mutilé, qu'une tache vague de cadavre, une chair de rêve évaporée et morte.²⁶⁶

Cependant, malgré la personnification de la femme peinte sur la toile, Zola demeure toujours attaché au domaine pictural parce que le cadavre n'est

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 65.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 79.

qu'une « tache » et que la chair, que le peintre veut rendre vivante, reste toujours « de rêve » et « évaporée ».

De même, d'autres personnages figurent aussi parmi les modèles de Claude que ce soit dans le même roman (son ami Sandoz) ou dans celui du *Ventre de Paris* (Marjolin et Cadine).

4. Le matériel pictural

Zola est aussi très sensible à tout le bricolage indispensable aux artistes qui ne travaillent pas sur chevalet. Il fait appel à ses souvenirs pour évoquer les ajustements dont il était témoin. Lorsque Claude se détermine à faire un immense tableau, il lui faut un atelier de très grandes dimensions. Ainsi, trouve-t-il son affaire en tombant sur un ancien séchoir de teinturier, une baraque de quinze mètres de long sur dix de large. Il ne tient pas à une installation luxueuse, mais il s'achète le nécessaire, soit une échelle roulante à plate-forme et à marchepied mobile. Et Zola donne tous les détails d'un équipement complexe étant donné que le recourt à un chevalet est quasiment impossible puisque la toile dont rêve Claude sera longue de huit mètres et haute de cinq. Il lui faut donc inventer « *un système de madriers et de cordes* », pour maintenir la toile contre le mur. De même, la description minutieuse des pinceaux a certainement son origine dans les séances de pose et les longues conversations avec Cézanne. Claude « *les voulait d'un emmanchement spécial, dédaignant la martre, exigeant du crin séché au four. Puis la grosse affaire était le couteau à palette, car il l'employait pour les fonds comme Courbet, il en possédait une collection, de longs et flexibles, de larges et trapus, un surtout triangulaire, pareil à celui de Delacroix*²⁶⁷ ». Zola s'étend sur les manies, sur les recettes pour obtenir précisément la densité voulue de la

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 352.

peinture. Tous ces détails clairs et précis relèvent du reportage le plus consciencieux et confèrent au récit un supplément de réalité.

Ces précisions sur le travail des peintres et sur les techniques qu'ils adoptent sollicitent le projet romanesque et comblent sa fascination pour les types sociaux, saisis dans leur entourage, leur décor et leur pratique, à l'aide d'un vocabulaire spécialisé. Ainsi, les accessoires d'atelier foisonnent dans ce roman sur l'art où sont toujours cités la palette et les tubes de couleur dont l'invention a révolutionné la peinture du XIX^e siècle. Invoquant le travail de Claude, Zola introduit un autre outil du peintre dans ses descriptions en l'occurrence le couteau que le peintre utilise pour gratter sa propre toile et refaire la figure dont il n'est pas satisfait. Une trop grande épaisseur de matière renvoie à l'échec et appelle donc éradication et reprise. L'auteur n'a d'ailleurs pour la décrire que des termes péjoratifs : « *un empâtement de tons lourds, un effort épaissi et fuyant du dessin*²⁶⁸ ». De plus, le personnage travaille à la brosse plutôt qu'au pinceau, ce qui implique un traitement plus rugueux de la matière.

5. De l'Ekphrasis à la transposition de tableaux réels

5.1. La description de tableaux et l'Ekphrasis

Les descriptions des tableaux, qui présentent cette spécificité d'être particulièrement faits pour être vus, sont toujours amenées par le regard d'un personnage. Effectivement, l'amour entre Albine et Serge, les deux personnages principaux de *La Faute de l'abbé Mouret* est communiqué lorsque les deux amoureux regardent les Amours peints sur le plafond qu'ils ne comprennent pas au début :

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 465.

*Il voulut tout voir, tout se faire expliquer. Les Amours de plâtre, culbutés au bord de l'alcôve, l'égayèrent au point qu'il monta sur une chaise pour attacher la ceinture d'Albine au cou du plus petit d'entre eux, un bout d'homme, le derrière en l'air, la tête en bas, qui polissonnait (...) Mais ce furent surtout les Amours peints au-dessus des portes, qui occupèrent vivement Serge. Il se fâchait de ne pouvoir comprendre à quels jeux ils jouaient, tant les peintures étaient pâlies.*²⁶⁹

Cependant, le sens de ces peintures qui couvrent le plafond évolue au fur et à mesure que la relation du couple prend tout son sens. Effectivement, en se mettant à contempler les personnages représentés avec plus d'attention, Albine et Serge commencent à percevoir progressivement les nombreux détails qui surgissent des peintures libertines et qui rendent patent l'amour physique :

*Ils se turent. De la peinture déteinte, mangée par le temps, se levait une scène qu'ils n'avaient point encore aperçue. C'était une résurrection de chairs tendres sortant du gris de la muraille, une image ravivée, dont les détails semblaient reparaître un à un, dans la chaleur de l'été. La femme couchée se renversait sous l'étreinte d'un faune aux pieds de bouc. On distinguait nettement les bras rejetés, le torse abandonné, la taille roulante de cette grande fille nue, surprise sur des gerbes de fleurs, fauchées par de petits Amours, qui, la faucille en main, ajoutaient sans cesse à la couche de nouvelles poignées de roses. On distinguait aussi l'effort du faune, sa poitrine soufflante qui s'abattait. Puis, à l'autre bout, il n'y avait plus que les deux pieds de la femme, lancés en l'air, s'envolant comme deux colombes roses.*²⁷⁰

Un autre roman qui présente de nombreux exemples d'ekphraseis est sans doute *L'Œuvre*. Comme le souligne Philippe Hamon dans son ouvrage²⁷¹, la description des tableaux est rapportée le plus souvent à une perception. Les tableaux sont le plus souvent traduits moyennant le point de vue d'un personnage. Ainsi d'une des ébauches de Claude que lui et Sandoz regardent :

²⁶⁹ ZOLA, Émile, *La Faute de l'abbé Mouret*, Le livre de poche, 47^{ème} éd., mars 2018, pp. 237-238.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 286.

²⁷¹ HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman*, *Op.cit.*, p. 22.

*Tous deux regardèrent, de nouveau muets. Le monsieur en veston de velours était ébauché entièrement ; la main, plus poussée que le reste, faisait dans l'herbe une note très intéressante, d'une jolie fraîcheur de ton ; et la tache sombre du dos s'enlevait avec tant de vigueur, que les petites silhouettes du fond, les deux femmes luttant au soleil, semblaient s'être éloignées dans le frisson lumineux de la clairière ; tandis que la grande figure, la femme nue et couchée, à peine indiquée encore, flottait toujours, ainsi qu'une chair de songe, une Ève désirée naissant de la terre, avec son visage qui souriait, sans regard, les paupières closes.*²⁷²

On constate que la description met en pleine lumière la matérialité de la peinture en insistant sur les taches de couleur qui donnent une épaisseur à la toile. Ce procédé rappelle les propriétés du tableau de Manet qui a motivé cette description de Zola et auquel l'écrivain a réservé un accueil chaleureux dans ses articles critiques. Effectivement, les couleurs ont une importance décisive dans la peinture de Manet et celle des impressionnistes et dans les jugements esthétiques formulés par le chef de file du naturalisme dans son roman sur l'art. Or, selon un rapport métonymique, le terme « *couleur* » est employé chez ces artistes pour qualifier en même temps l'élément visuel et la pâte colorée comme le souligne l'ekphrasis ci-dessus.

Il s'agit du futur tableau intitulé *Plein Air* pour lequel Claude fait poser son ami Sandoz. Cette transcription associe à la fois le sujet, la description, la position et la place des personnages de même que les impressions que cette ébauche génère chez les regardeurs. La description est justifiée par le regard de l'observateur « *tous deux regardèrent, immobiles* ». Étant fini, Zola décrit le tableau comme suit :

C'était une toile de cinq mètres sur trois, entièrement couverte, mais dont quelques morceaux à peine se dégageaient de l'ébauche. Cette ébauche, jetée d'un coup, avait une violence superbe, une ardente vie de couleurs. Dans

²⁷² ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, p. 106.

*un trou de forêt, aux murs épais de verdure, tombait une ondée de soleil ; seule, à gauche, une allée sombre s'enfonçait, avec une tache de lumière, très loin. Là, sur l'herbe, au milieu des végétations de juin, une femme nue était couchée, un bras sous la tête, enflant la gorge ; et elle souriait, sans regard, les paupières closes, dans la pluie d'or qui la baignait. Au fond, deux autres petites femmes, une brune, une blonde, également nues, luttèrent en riant, détachaient, parmi les verts des feuilles, deux adorables notes de chair. Et, comme au premier plan le peintre avait eu besoin d'une opposition noire, il s'était bonnement satisfait, en y asseyant un monsieur, vêtu d'un simple veston de velours. Ce monsieur tournait le dos, on ne voyait de lui que sa main gauche, sur laquelle il s'appuyait, dans l'herbe.*²⁷³

Cette description nous est livrée donc à travers une focalisation interne au récit puisque les deux protagonistes regardent le tableau et nous le font découvrir. Le discours descriptif joue tout à la fois avec des procédés liés à la description avec la spatialisation des figures sur la toile et des procédés picturaux. En fait, tel un peintre qui cadre son paysage, l'auteur suit un ordre spatial puisqu'il recourt aux dichotomies les plus usitées sur les toiles, en l'occurrence le haut et le bas, l'avant-plan et l'arrière-plan, la droite et la gauche, etc. Le regard de Claude et Sandoz se dirige d'abord vers le milieu du tableau ensuite vers le fond du tableau pour revenir enfin vers le personnage masculin. Il construit son parcours en trois étapes qui organisent l'espace selon des plans successifs évoqués par les indicateurs spatiaux « à gauche », « très loin », « au milieu » « là », « au fond », et « au premier plan ». Cette démarche vise à déterminer le point nodal de la toile à savoir la femme nue et à signaler par conséquent que l'auteur a perçu la remise en cause de la perspective par ces taches qui introduisent dans le tableau une succession de plans.

De même, cette description du tableau joue sur l'opposition des couleurs, sur le jeu de lumière qui rappelle le mouvement impressionniste à

²⁷³ *Ibid.*, p. 85.

travers des expressions telles « *tache de lumière* », « *notes de chair* » ou « *pluie d'or* », et sur la posture différente de chaque personnage.

Une autre description, faite une autre fois à travers le regard de Sandoz, nous informe sur l'une des meilleures esquisses du peintre. Cette étude présente le paysage parisien avec ses points de repère et le nu féminin cher aux impressionnistes et à Manet :

Un matin, Claude, qui jusque-là n'avait pas rouvert sa porte, voulut bien laisser entrer Sandoz. Celui-ci tomba sur une esquisse, faite de verve, sans modèle, admirable encore de couleur. D'ailleurs, le sujet restait le même : le port Saint- Nicolas à gauche, l'école de natation à droite, la Seine et la Cité au fond. Seulement, il demeura stupéfait en apercevant, à la place de la barque conduite par un marinier, une autre barque, très grande, tenant tout le milieu de la composition, et que trois femmes occupaient : une, en costume de bain, ramant ; une autre, assise au bord, les jambes dans l'eau, son corsage à demi arraché montrant l'épaule ; la troisième, toute droite, toute nue à la proue, d'une nudité si éclatante, qu'elle rayonnait comme un soleil.²⁷⁴

Enfin, l'ekphrasis très picturale de la Cité se levant entre les deux trouées de la Seine, prise depuis le pont des Saints-Pères et destinée à devenir le sujet du grand tableau de Claude, constitue un panorama qui soulignent en même temps les différents monuments qui serviront de repères pour Claude et les sentiments de satisfaction et de joie du peintre devant cette merveille découverte par hasard. Ainsi, décrit-il avec détail son projet à sa femme :

Regarde ! je me plante sous le pont, j'ai pour premier plan le port Saint-Nicolas, avec sa grue, ses péniches qu'on décharge, son peuple de débardeurs (...) Puis, de l'autre côté, j'ai le bain froid, Paris qui s'amuse, et une barque sans doute, là, pour occuper le centre de la composition ; mais ça, je ne sais pas bien encore, il faut que je cherche (...) Naturellement, la Seine au milieu, large, immense (...) Enfin, j'ai le fond, les deux trouées de la rivière avec les quais, la Cité triomphale au milieu, s'enlevant sur le ciel (...) Ah ! ce fond, quel prodige !

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 338.

*On le voit tous les jours, on passe devant sans s'arrêter ; mais il vous pénètre, l'admiration s'amasse ; et, un bel après-midi, il apparaît (...) Et, tu te rappelles, il y a un coup d'ombre de ce côté, le soleil ici tape droit, les tours sont là-bas, la flèche de la Sainte-Chapelle s'amincit, d'une légèreté d'aiguille dans le ciel (...) Non, elle est plus à droite, attends que je te montre (...) à cet endroit, l'enseigne rouge d'une boutique lointaine qui vibrait ; plus près, un coin verdâtre de la Seine, où semblaient nager des plaques d'huile ; et le ton fin d'un arbre, et la gamme des gris pour les façades, et la qualité lumineuse du ciel. Elle, complaisamment, l'approuvait toujours, tâchait de s'émerveiller.*²⁷⁵

Le découpage de la description se fait en plan comme celui d'un tableau. L'auteur collectionne les détails réalistes et les couleurs exactes. La description, qui suit l'œil du spectateur sur un tableau, finit selon un mouvement circulaire par atteindre le centre de la composition (la Cité). De même, le recours permanent à la parataxe montre l'impatience de l'observateur qui ne veut omettre aucun détail concernant le projet de son prochain tableau. De même, Claude, émerveillé par la beauté du paysage contemplé, n'hésite pas à rendre ses impressions momentanées devant cette vue panoramique.

5.2. La transposition de tableaux réels

Le recours à la peinture est une constante de l'écriture zolienne. Le chef de file du naturalisme s'est basé sur énormément de tableaux réels pour broser ses tableaux littéraires. Cependant, la ligne de démarcation entre les tableaux que Zola a copiés et ceux qui l'ont simplement inspiré n'est pas très nette. Il est impossible de dire si, dans ses nombreux passages descriptifs des boulevards, il avait conscience d'avoir copié des peintres impressionnistes tels Renoir, Monet, Degas ou Pissarro. Mais il a admis une fois : « *Je n'ai pas seulement*

²⁷⁵ *Ibid.*, pp. 315-316.

soutenu les impressionnistes, je les ai traduits en littérature, par les touches, notes, colorations, par la palette de beaucoup de mes descriptions. »²⁷⁶

Dans ce qui suit, nous allons essayer de relever certains rapports entre quelques descriptions figurant dans les romans de notre corpus et certaines toiles produites par des peintres impressionnistes. Seront comparées, afin de mettre l'accent sur la similitude des scènes picturales et littéraires, *La Repasseuse* et *L'Absinthe* d'Edgard Degas et *La Prune* de Manet à certains passages de *L'Assommoir* d'Emile Zola. Dans la même optique, seront comparés *La Balançoire* d'Auguste Renoir et quelques extraits d'*Une page d'amour*. Par ailleurs, nous aborderons les affinités entre *Plein air*, le tableau de Claude, le peintre de *L'Œuvre* et celui de Manet *Le Déjeuner sur l'herbe*. Enfin, nous considérons ces rapports dans un sens inverse pour mettre en lumière la réciprocité de cette inspiration entre le chef de file du naturalisme et les peintres. Le rapprochement nous aide à établir l'unité et la proximité des deux formes artistiques tout en montrant principalement que ces œuvres marquent l'avènement de la modernité et soulignent l'ouverture de l'art sur des sujets qui évoquent la société de l'époque.

5.2.1. *L'Assommoir* : entre Degas et Manet

Deux scènes de *L'Assommoir* peuvent être associées à trois des toiles choisies. Effectivement, *L'Absinthe*²⁷⁷ (Figure 2) et *La Prune*²⁷⁸ (Figure 3) offrent plusieurs parentés avec la scène du café où Gervaise et Coupeau sont assis ensemble au bar qui a donné son nom au titre de l'œuvre.

Dans la scène de son roman, Zola brosse une description de Coupeau qui s'accorde parfaitement avec le portrait du personnage masculin de la toile de Degas :

²⁷⁶ Cité par Virginie POUZET DUZER, *op. cit.*, p. 108.

²⁷⁷ Edgar Degas, *L'Absinthe*, 1875-1876, huile sur toile, 92 × 68,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

²⁷⁸ Édouard Manet, *La Prune*, 1877, Huile sur toile, 74 x 50 cm, National Gallery of Art de Washington.

*Il était très propre, avec un bourgeron et une petite casquette de toile bleue, riant, montrant ses dents blanches. La mâchoire inférieure saillante, le nez légèrement écrasé, il avait de beaux yeux marron, la face d'un chien joyeux et bon enfant. Sa grosse chevelure frisée se tenait tout debout. Il gardait la peau encore tendre de ses vingt-six ans.*²⁷⁹

De même, le désir de reproduire les propriétés mouvantes et changeantes de la lumière est né avec l'avènement de l'impressionnisme et trouve un écho profond dans l'écriture zolienne. Effectivement, la scène où Gervaise et Coupeau sont assis ensemble à *L'Assommoir* souligne le caractère impressionniste de l'écriture zolienne, lequel caractère se manifeste à travers une description méticuleuse de l'ambiance, des lieux et des effets de lumière :

²⁷⁹ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, p. 40.



Figure 2 : L'Absinthe

L'Assommoir du père Colombe se trouvait au coin de la rue des Poissonniers et du boulevard de Rochechouart (...) Plus haut, sur des étagères, des bouteilles de liqueurs, des bocaux de fruits, toutes sortes de fioles en bon ordre, cachaient les murs, reflétaient dans la glace, derrière le comptoir, leurs taches vives, vert-pomme or pâle laque tendre. Mais la curiosité de la maison était, au fond, de l'autre côté d'une barrière de chêne, dans une cour vitrée, l'appareil à distiller que les consommateurs voyaient fonctionner, des alambics aux longs cols, des serpentins descendant sous terre (...) À cette heure du déjeuner, l'Assommoir restait vide. Un gros homme de quarante ans, le père Colombe, en gilet à manches, servait une petite fille d'une dizaine d'années, qui lui demandait quatre sous de goutte dans une tasse. Une nappe de soleil entrain

*par la porte, chauffait le parquet toujours humide des crachats des fumeurs. Et, du comptoir, des tonneaux, de toute la salle, montait une odeur liquoreuse, une fumée d'alcool qui semblait épaissir et griser les poussières volantes du soleil.*²⁸⁰

Les couleurs associées à un lexique en rapport avec des surfaces réfléchissantes (glace, laque, or) montrent à l'envi cette volonté d'étudier les effets de la lumière tombant sur les objets.

De la même façon, la posture et le visage des personnages de *L'Absinthe* ne sont pas sans attribuer à la toile toute sa valeur de tristesse et de fatigue, qui révèle au spectateur une atmosphère de désespoir et de malheur et rappellent en conséquence la ruine de Gervaise et de Coupeau. La lamentation, le dégoût et la misère émanent du tableau comme du texte et la présence de l'absinthe en est un signe révélateur. Le peintre comme le romancier chacun recourt aux moyens de son art pour broser une scène avec ses couleurs, ses ombres et la lumière de l'époque.

De la comparaison de cet extrait à *L'Absinthe*, il ressort que la luminosité des couleurs de l'endroit met en valeur le rapprochement entre les techniques impressionnistes des deux artistes. Le choix d'un jaune très vif et clair marque la toile de Degas d'une grande luminosité qui, passant au roman, constitue la preuve de l'impressionnisme littéraire de Zola. De fait, l'écrivain dépeint l'atmosphère où baigne la scène où Gervaise et Coupeau sont ensemble à l'Assommoir et les descriptions de l'espace rendues dans la scène se chargent de connotations. La lumière éblouit les lieux et son éclat se pose sur des éléments porteurs d'une prédiction ou annonceurs de la suite des événements. De même, il transpose aussi la texture et lui accorde une ambiance (le parquet chauffé, l'humidité, l'odeur, la fumée, l'alourdissement de l'air, etc.). Dans *L'Absinthe*, l'ambiance est rendue par le choix des couleurs,

²⁸⁰ *Ibid.*, pp. 39-40.

par l'apparence du coup de pinceau, par le contraste entre le sombre et le lumineux, autant d'éléments qui mettent en place une chaleur accablante.

De son côté, Manet expose, avec *La Prune*, un personnage féminin présentant tant d'affinités avec le portrait brossé de Gervaise. Cette « *jeune femme, dont le joli visage de blonde avait, ce jour-là, une transparence laiteuse de fine porcelaine* »²⁸¹ s'apparente parfaitement à la figure féminine qui occupait toute la spatialité de la toile de Manet.

Comme au sujet de *L'Absinthe*, la texture reliée à la lumière et à la couleur est aussi analysée dans *La Prune* de Manet, et le souci descriptif dont témoigne Zola pour la peau lors de la scène du café rejoint une des tendances du peintre, qui s'appliquait à donner à la chair de ses personnages féminins le plus de vigueur possible.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 40.



Figure 3 : La Prune

À cet effet, J.P. Leduc-Adine souligne que l'attention portée à la chair humaine résulte d'une « *volonté de réhabiliter le corps humain* »²⁸², d'en étudier le grain et de l'élever au rang d'objet digne d'étude artistique et de création. En ce sens, cette ambition témoigne de la modernité picturale de l'époque, qui voulait que le sujet représenté soit un prétexte au travail artistique

²⁸² LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, « Préface », *op. cit.*, p. 17.

de la matière et des effets lumineux sur elle, sollicitant ainsi les sensations tactiles de l'observateur :

*Le choix de Manet se fait en fonction de la peinture, seule pierre de touche pour lui, comme Zola l'analyse quand il montre que dans **Olympia**, le bouquet n'est que prétexte à la nécessité de « taches claires et lumineuses », la négresse et le chat que prétextes à la nécessité de taches noires. « Le tableau est un simple prétexte à l'analyse. »²⁸³*

Le sujet est un prétexte à l'analyse, mais aussi à l'exploitation de la lumière, des ombres et des assemblages chromatiques. Tout comme Zola, Manet se montre soucieux du détail pour rendre ses contrastes harmonieux. Dans *La Prune*, le teint de l'épiderme s'adapte parfaitement à la couleur de la robe, le blond de la chevelure rejoint la clarté du bois mural, et les lèvres de la femme sont du même ton que la peau, mais un peu plus vif. Cette ambition d'harmonisation des contrastes est aussi perceptible dans l'écriture de Zola, qui dépeint Gervaise avec « *les coins de ses lèvres d'un rose pâle, un peu mouillé, laissant voir le rouge vif de sa bouche.* »²⁸⁴ Cette description de la bouche vient mettre en contraste, mais de façon harmonieuse, la teinte et la texture du « *joli visage de blonde [qui] avait une transparence laiteuse de fine porcelaine.* »²⁸⁵

Ce rapprochement harmonieux des couleurs fait penser au projet artistique impressionniste décrit ainsi par Zola : « *L'œuvre d'art n'est plus qu'un rectangle de toile avec des couleurs et des formes, un simple réseau de relations dont le peintre est seul maître.* »²⁸⁶

Bien que le sujet soit un prétexte au travail artistique, les scènes, tant picturales que littéraires, effectuent la reproduction d'un instant éphémère. Au

²⁸³ *Ibid.*, p. 24.

²⁸⁴ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, p. 40.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 40.

²⁸⁶ LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, « Préface », *op. cit.*, p. 24.

sujet de *La Prune*, Pierre Courthion²⁸⁷ remarque que Manet reproduit, « *sous l'apparence du personnage anecdotique qu'il a représenté, toute la tristesse du découragement, tout le vague à l'âme de la femme esseulée et dégoûtée.* »²⁸⁸ Outre le regard, la position des mains évoque une grande indolence et un accablement : la tête relâchée doucement sur la main, l'autre tenant une cigarette éteinte, accentue l'effet de fatigue et d'abattement. Ici, le personnage féminin domine la spatialité, et, « *par le jeu des verticales et des horizontales, Manet enferme son personnage pour mieux en indiquer l'état de solitude* »²⁸⁹ ce qui lui permet aussi d'en faire ressortir toute l'émotion. Les peintres impressionnistes aspiraient à la représentation non seulement des instants furtifs de variations lumineuses, mais aussi d'émotion passagère. En effet, les fluctuations de la lumière enlèvent au monde extérieur sa permanence et son identité. Si l'entièreté de la scène picturale de *La Prune* témoigne de l'apathie momentanée du personnage, le regard de la jeune femme semble être la source principalement porteuse de sa tristesse.

De son côté, Zola met en évidence le même sentiment de fatigue suggéré, tout comme dans la toile de Manet, par une sorte d'abattement : « *Son visage, pourtant, gardait une douceur enfantine ; elle avançait ses mains potelées, en répétant qu'elle n'écraserait pas une mouche ; elle ne connaissait les coups que pour en avoir déjà joliment reçu dans sa vie.* »²⁹⁰ Ou encore ses « *regards perdus, rêvant, comme si les paroles du jeune ouvrier éveillaient en elle des pensées lointaines d'existence.* »²⁹¹ L'apparente évanescence, tant littéraire que picturale, qui transite principalement par le regard, témoigne de l'instantanéité de la scène : le momentané et la spontanéité sont perceptibles chez les deux artistes.

²⁸⁷ Pierre Courthion (Genève, 14 janvier 1902 - Paris, 2 mars 1988) est un critique d'art franco-suisse qui a publié plusieurs ouvrages sur l'art.

²⁸⁸ COURTHION, Pierre, *Les impressionnistes*, Paris, Nathan, 1982, p. 126.

²⁸⁹ CACHIN, Françoise, *Manet*, Chêne, Paris, 1990, p. 128. (Françoise Cachin (1936 – 2011) est une personnalité française de l'art, historienne de l'art et conservatrice de musée.)

²⁹⁰ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, p. 80.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 84.

Outre les bars et les cafés, Zola et certains impressionnistes ont exploré d'autres milieux ouvriers. Dans *L'Assommoir*, une grande partie du roman se déroule dans une blanchisserie où les repasseuses jouent un rôle très important. Ainsi, au cours du roman, Gervaise réussit à faire l'acquisition d'une blanchisserie dans laquelle elle travaille en compagnie de plusieurs femmes. Le thème des ouvrières blanchisseuses ou repasseuses était prisé par Degas, qui l'a travaillé à maintes reprises. Parmi ses nombreuses œuvres évoquant des scènes de blanchisserie, *La Repasseuse*²⁹² (Figure 4) semble avoir beaucoup de points communs avec la séquence du lavoir où Gervaise, entourée de ses employées, s'active dans son commerce. Zola, qui s'est inspiré de ce tableau et bien d'autres pour la rédaction de son œuvre, déclare à Degas : « *J'ai tout bonnement décrit, en plus d'un endroit dans mes pages, quelques-uns de vos tableaux.* »²⁹³

²⁹² Edgar Degas, *La repasseuse*, 1869, huile sur toile, 92,5 x 73,5 cm, Neue Pinakothek, Munich.

²⁹³ Lettre à Degas, cité in Wikipédia, article « L'Assommoir ».

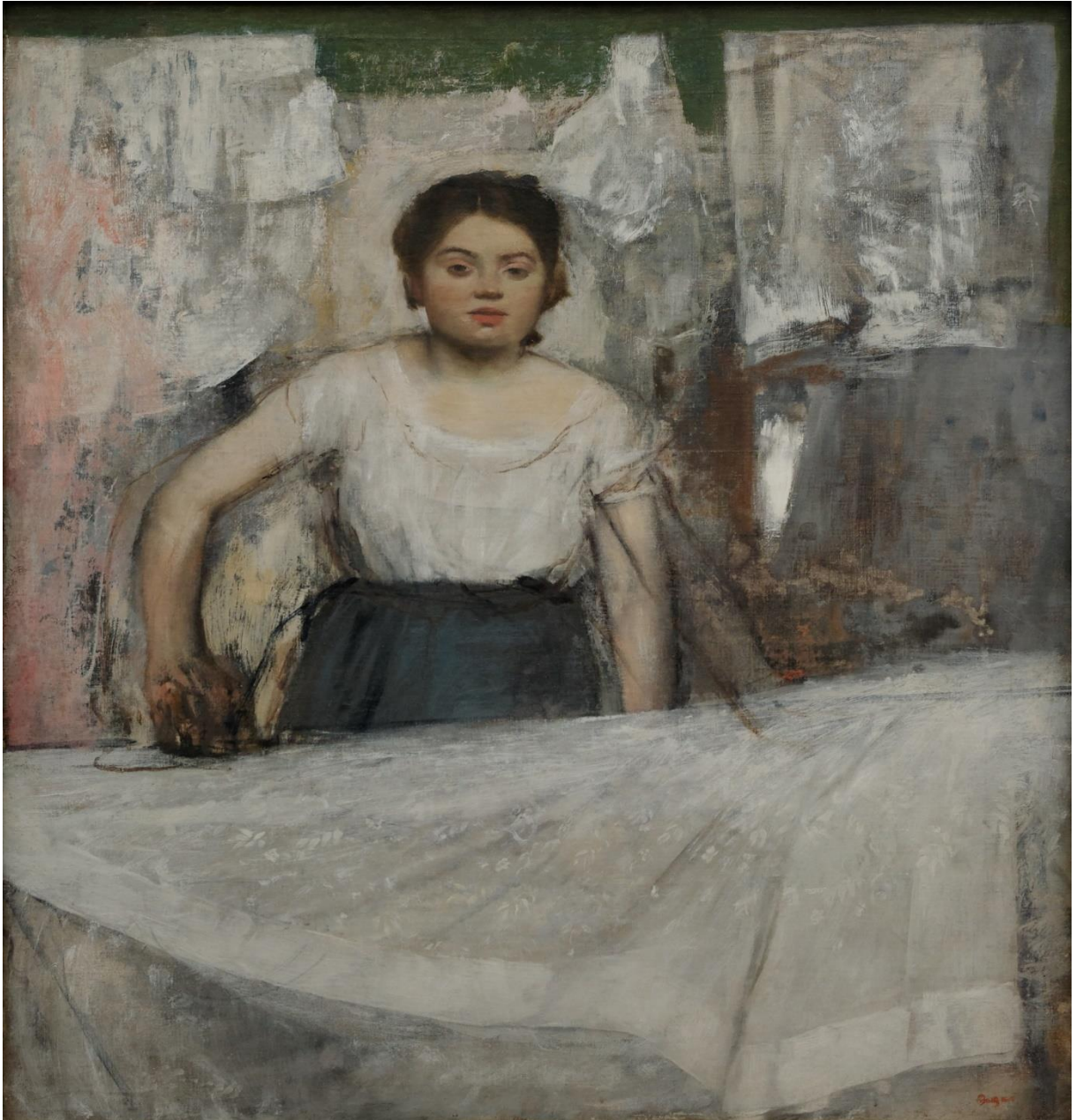


Figure 4 : La Repasseuse

Le choix de ce sujet fait écho aux préoccupations naturalistes et sociales de certains contemporains de l'artiste, en peinture mais aussi en littérature. Publié en 1877, *L'Assommoir* de Zola décrit en effet la blanchisserie de Gervaise, et donne à voir directement la misère du peuple parisien comme le traduit aussi la toile de Degas. Saisie en plein travail, accablée de fatigue, la repasseuse de Degas reflète la réalité sans fard de la classe ouvrière. Ses gestes

paraissent avoir essentiellement intéressé le peintre, qui cherche à fixer les mouvements éphémères et quotidiens dans une représentation réaliste.

Cependant, bien que le monde ouvrier et la misère humaine soient un sujet de prédilection pour ces artistes, les milieux bourgeois offraient la possibilité d'un autre type de représentation.

5.2.2. *Une page d'amour* et Renoir

Une page d'amour est roman rédigé dans l'intention de s'éloigner des pages noires de *L'Assommoir* et pour montrer que la peinture des sentiments délicats était aussi dans la palette de l'auteur. En effet, s'ingéniant à y représenter des scènes de joie et de félicité, il en fait une œuvre dont certaines séquences ressemblent en tous points à l'esprit des toiles de Renoir.

Lorsque Zola veut décrire la première scène d'intimité entre le docteur Deberle et le personnage principal de son roman, Hélène, il se tourne vers Renoir pour s'inspirer de sa toile *La Chevelure*²⁹⁴ (Figure 5) afin de mettre en exergue la beauté de la jeune femme :

Le docteur, qui ne l'avait point encore regardée, leva les yeux, et ne put s'empêcher de sourire, tant il la trouvait saine et forte. Elle sourit aussi, de son bon sourire tranquille. Sa belle santé la rendait heureuse (...) Jamais il n'avait vu une beauté plus correcte. Grande, magnifique, elle était une Junon châtaine, d'un châtain doré à reflets blonds. Quand elle tournait lentement la tête, son profil prenait une pureté grave de statue. Ses yeux gris et ses dents blanches lui éclairaient toute la face. Elle avait un menton rond, un peu fort, qui lui donnait un air raisonnable et ferme. Mais ce qui étonnait le docteur, c'était la nudité superbe de cette mère. Le châle avait encore glissé, la gorge se découvrait, les bras restaient nus. Une grosse natte, couleur d'or bruni, coulait sur l'épaule et se perdait entre les seins. Et, dans son jupon mal attaché, échevelée et en

²⁹⁴ Pierre-Auguste Renoir, *La Chevelure*, 1876, Huile sur toile, 55,5 × 46 cm, National Gallery of Art de Washington.

désordre, elle gardait une majesté, une hauteur d'honnêteté et de pudeur qui la laissait chaste sous ce regard d'homme, où montait un grand trouble.²⁹⁵



Figure 5 : La Chevelure

Dans cet extrait, Zola décrit la toile de Renoir qui lui donne aussi l'atmosphère d'innocence charnelle dans laquelle baigne la scène. C'est cette toile qui va lui donner en quelque sorte l'atmosphère de la première scène d'*Une page d'amour* dans laquelle le médecin est appelé en pleine nuit de toute urgence au chevet de la petite fille d'Hélène et donc cette femme était dans une sorte de déshabillé. *La Chevelure* lui donne donc à la fois le portrait d'Hélène et l'atmosphère dans laquelle baigne la première scène de son roman.

²⁹⁵ ZOLA, Émile, *Une page d'amour*, Gallimard, 1989, p. 41.

Dans la même perspective, parmi les transpositions que l'on peut facilement identifier figure celle de *La Balançoire*²⁹⁶ (Figure 6) du même peintre. Le tableau, réalisé en 1876, a été présenté à la troisième exposition impressionniste en 1877. C'était le moment où Zola entretenait une très bonne relation avec les peintres. Il fréquentait les ateliers où il pouvait voir la plupart des toiles avant qu'elles ne soient exposées.

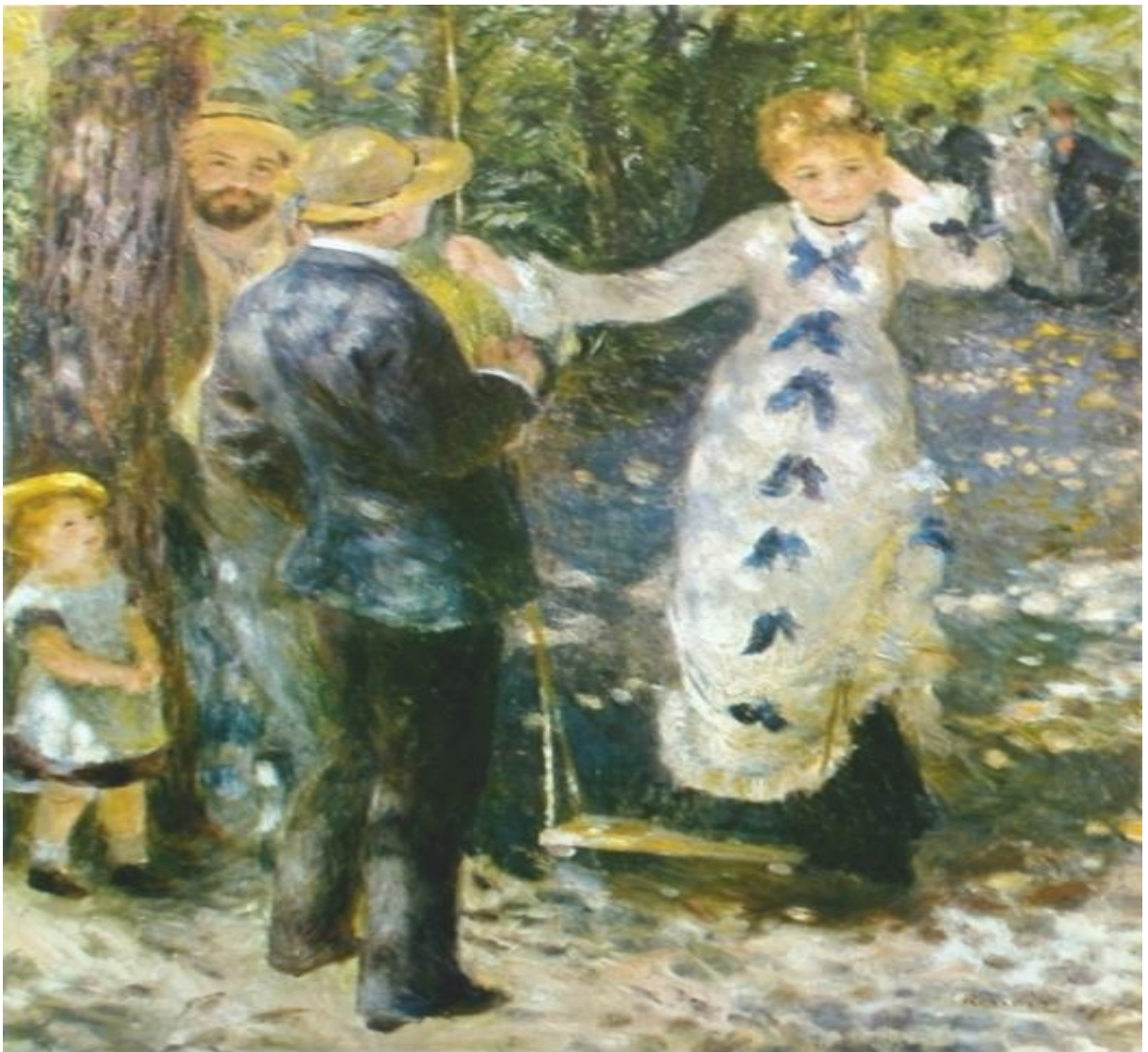


Figure 6 : *La Balançoire*

²⁹⁶ Pierre-Auguste Renoir, *La Balançoire*, 1876, Huile sur toile, 92 × 73 cm, Paris, musée d'Orsay.

En effet, dans le jardin du docteur Deberle. Hélène Grandjean, invitée en voisine, se laisse monter sur l'escarpolette après les demandes incessantes de sa fille. Au terme de son envol, elle se laisse tomber à côté du charmant docteur dont elle est inconsciemment amoureuse. De fait, *La Balançoire* peut visiblement être attachée à cette scène du jardin dans laquelle Hélène, personnage principal de ce roman, incarnerait la jeune femme de la toile. Elle est debout sur une balançoire :

Les bras élargis et se tenant aux cordes (...) elle portait une robe grise, garnie de nœuds mauves. Et, toute droite, (...) on la voyait, correcte encore, un peu sérieuse, avec des yeux très clairs dans son beau visage muet ; ses narines seules se gonflaient, comme pour boire le vent. Pas un pli de ses jupes n'avait bougé. Une natte de son chignon se dénouait (...) Ce jour-là, dans le ciel pâle, le soleil mettait une poussière de lumière blonde. C'était, entre les branches sans feuilles, une pluie lente de rayons. C'était sa jouissance, ces montées et ces descentes, qui lui donnaient un vertige. En haut, elle entraînait dans le soleil, dans ce blond soleil de février, pleuvant comme une poussière d'or. Ses cheveux châtain, aux reflets d'ambre, s'allumaient ; et l'on aurait dit qu'elle flambait toute entière, tandis que ses nœuds de soie mauve, pareils à des fleurs de feu, luisaient sur sa robe blanchissante. Autour d'elle, le printemps naissait, les bourgeons violâtres mettaient leur ton fin de laque, sur le bleu du ciel.²⁹⁷

Une telle ressemblance entre la séquence descriptive de Zola et l'œuvre artistique de Renoir est étonnante. Rappelons que le tableau a été présenté pour la première fois en 1877, et que le roman de Zola a été édité en avril 1878. Par conséquent, l'écrivain aurait eu l'occasion de contempler la toile avant ou pendant l'écriture de son roman. Les circonstances ont peut-être permis à Zola d'ajouter dans son œuvre une forme d'intertextualité avec la peinture et d'engager un dialogue indiscutable entre littérature et art pictural.

²⁹⁷ *Ibid.*, pp. 78-80.

Si les peintres impressionnistes reproduisent la réalité moyennant leur subjectivité, Zola recourt à la perception des personnages pour décrire ses scènes, ce qui lui permet d'intégrer à ses descriptions une partie de l'intériorité de ses protagonistes. De fait, dans le roman, la scène du jardin est perçue d'abord par Jeanne, la fille d'Hélène, petite fille éprise de sa mère et facilement émerveillée par l'environnement. Cette démarche permet à Zola de magnifier la scène :

Oh! maman! oh! maman! (...) Elle s'était assise sur la pelouse, elle regardait sa mère, ses petites mains serrées sur sa poitrine, comme si elle eût elle-même bu tout cet air qui soufflait. Elle manquait d'haleine, elle suivait instinctivement d'une cadence des épaules les longues oscillations de la balançoire (...) Sa mère lui apparaissait comme une sainte, avec un nimbe d'or, envolée pour le Paradis.²⁹⁸

Et par la suite par le point de vue du docteur amoureux « *Et le docteur, surpris et charmé, l'admirait, tant elle était superbe, grande et forte, avec sa pureté de statue antique, ainsi balancée mollement, dans le soleil printanier.* »²⁹⁹

De son côté, Renoir, par l'angle du point de vue et les positions respectives des deux personnages masculins, invite le spectateur à faire son entrée dans la scène. Effectivement, le personnage du fond qui regarde l'observateur introduit ce dernier dans le tableau alors que le deuxième personnage donne son dos à l'observateur de façon inhabituelle et participe ainsi de la position arrière de la prise de vue. Chacun des deux artistes introduisent le regard et l'incitent à prendre part à la scène représentée ce qui la rend plus animée et partant plus vivante. Ce changement de la focalisation et cette minimisation de l'importance du sujet qu'il soit pictural ou littéraire, donne l'occasion aux artistes d'éclaircir leurs spécificités et leurs techniques.

²⁹⁸ *Ibid.*, pp. 79-80.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 81.

5.2.3. Plein air ou *Le Déjeuner sur l'herbe*

Dans son grand roman sur la peinture de 1886, *L'Œuvre*, Zola décrit le tableau *Plein air* de Claude pour lequel il fait poser son ami Sandoz en se basant sur la toile très célèbre de Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*³⁰⁰ (Figure 7) tout en évoquant l'incompréhension du public et la révolte qu'elle a provoquée lors de son exposition pour la première fois.



Figure 7 : *Le Déjeuner sur l'herbe*

Zola décrit cette toile comme suit :

Un long silence se fit, tous deux regardèrent, immobiles. C'était une toile de cinq mètres sur trois, entièrement couverte, mais dont quelques morceaux à peine se dégageaient de l'ébauche. Cette ébauche, jetée d'un coup, avait une violence superbe, une ardente vie de couleurs. Dans un trou de forêt, aux murs

³⁰⁰ Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1865, 207 × 265 cm, Musée d'Orsay, Paris.

*épais de verdure, tombait une ondée de soleil ; seule, à gauche, une allée sombre s'enfonçait, avec une tache de lumière, très loin. Là, sur l'herbe, au milieu des végétations de juin, une femme nue était couchée, un bras sous la tête, enflant la gorge ; et elle souriait, sans regard, les paupières closes, dans la pluie d'or qui la baignait. Au fond, deux autres petites femmes, une brune, une blonde, également nues, luttèrent en riant, détachaient, parmi les verts des feuilles, deux adorables notes de chair. Et, comme au premier plan le peintre avait eu besoin d'une opposition noire, il s'était bonnement satisfait, en y asseyant un monsieur, vêtu d'un simple veston de velours. Ce monsieur tournait le dos, on ne voyait de lui que sa main gauche, sur laquelle il s'appuyait, dans l'herbe.*³⁰¹

Cette description rappelle à bien des égards celle faite par Zola au tableau d'Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, exposé au Salon des Refusés de 1863. À part le sujet, la « *violence superbe* » et l'« *ardente vie de couleurs* » qui distinguent le tableau, renvoient au travail d'Édouard Manet. L'écrivain a transposé dans cette description de *Plein air* tous les éléments qui remplissent la toile de lumière comme la trouée éclairée ou l'allée qui aboutit à cette « *tache de lumière* ». Aussi, procède-t-il à une analyse picturale qui rappelle celle qui était réservée par le critique d'art au tableau original. La femme nue est inondée dans une « *pluie d'or* » qui évoque sa puissance lumineuse alors que le monsieur en veston est là pour faire contraste de couleurs avec elle. Les deux femmes, les « *notes de chair* », se découpent sur le fond des « *verts des feuilles* » et créent en conséquence une opposition violente.

Cependant, les deux œuvres se distinguent sur d'autres points en particulier ceux en rapport avec la pose de la femme, dans l'originale elle nous regarde avec audace ce qui a bouleversé le public, la présence de deux femmes au fond, au lieu d'une, et d'un seul homme dont on ne voit pas le visage, le manque du déjeuner. De ce fait, la transposition de la toile originale est

³⁰¹ *Ibid.*, p. 85.

relative, néanmoins elle maintient tous les aspects qui ont suscité l'indignation et les plaisanteries du public. En effet, la toile de Claude provoqua un scandale comparable à celui déclenché par le tableau de Manet. Pour évoquer les réactions suscitées par *Plein air*, Zola s'est servi de ses propres souvenirs lors de sa visite du Salon des Refusés en compagnie de son ami Cézanne. Il n'a pas trahi la réalité de l'accueil consacré à la toile de Manet :

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

*silhouette de femme en chemise qui fait dans le fond, une adorable tache blanche au milieu des feuilles vertes, c'est enfin cet ensemble vaste, plein d'air, ce coin de la nature rendu avec une simplicité si juste, toute cette page admirable dans laquelle un artiste a mis tous les éléments particuliers et rares qui étaient en lui.*³⁰²

En effet, cette tentative de la nouvelle peinture qui érige les relations entre les couleurs en protagonistes de l'œuvre picturale est mal vue à l'époque et le *Plein air* est tourné en ridicule par les visiteurs du Salon des Refuses où le tableau a été exposé. Pourtant, même dans *le Déjeuner sur l'herbe*, surtout le sujet de la femme qui regarde le spectateur, assise nue parmi les hommes vêtus à la dernière mode, décor qui prive l'œuvre de tout embellissement classique, était considéré comme un outrage public à la pudeur :

*On ne comprenait pas, on trouvait ça insensé, d'une cocasserie à se rendre malade. « Voilà, la dame a trop chaud, tandis que le monsieur a mis sa veste de velours de peur d'un rhume (...) les chairs sont bleues, les arbres sont bleus, pour sûr qu'il l'a passé au bleu, son tableau ! » Ceux qui ne riaient pas entraient en fureur : ce bleuissement, cette notation nouvelle de la lumière semblaient une insulte (...) Plein air, ce fut autour de lui une reprise formidable des cris, des huées... plein air, oh ! oui plein air, le ventre à l'air, tout en l'air, tra la laire ! Cela tournait au scandale (...) la foule grossissante exprimant toute la somme d'âneries, de réflexions saugrenues, de ricanements stupides et mauvais que la vue d'une œuvre originale peut tirer à l'imbécillité bourgeoise.*³⁰³

5.2.4. Une inspiration réciproque

Mais cette influence est réciproque parce que les peintres, de leur côté, s'inspirent des romans de Zola pour produire des œuvres picturales. En effet, Zola illustre ce va-et-vient étonnant des sujets entre peintres et écrivains de

³⁰² ZOLA, Émile, « Édouard Manet, étude biographique et critique [1867] », *Écrits sur l'art, op. cit.*, pp. 158-159.

³⁰³ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, pp. 207-208.

l'époque. *Nana* est une illustration parfaite des rapports durables et très étroits entre écrivains et peintres. Zola présente *Nana* dans *L'Assommoir* comme suit :

Nana grandissait, devenait garce. À quinze ans, elle avait poussé comme un veau, très blanche de chair, très grasse, si dodue même qu'on aurait dit une pelote (...) Une vraie frimousse de margot, trempée dans du lait, une peau veloutée de pêche, un nez drôle, un bec rose, des quinquets luisants auxquels les hommes avaient envie d'allumer leur pipe. Son tas de cheveux blonds, couleur d'avoine fraîche, semblait lui avoir jeté de la poudre d'or sur les tempes, des taches de rousseur, qui lui mettaient là une couronne de soleil (... les grosses épaules avaient les rondeurs pleines, l'odeur mûre d'une femme faite (...)) Une robe surtout lui alla à la perfection. C'était une robe blanche à pois roses, très simple, sans garniture aucune. La jupe, un peu courte, dégageait ses pieds ; les manches, largement ouvertes et tombantes, découvraient ses bras jusqu'aux coudes ; l'encolure du corsage, qu'elle ouvrait en cœur avec des épingles, dans un coin noir de l'escalier, pour éviter les calottes du père Coupeau, montrait la neige de son cou et l'ombre dorée de sa gorge. Et rien autre, rien qu'un ruban rose noué autour de ses cheveux blonds, un ruban dont les bouts s'envolaient sur sa nuque. Elle avait là-dedans une fraîcheur de bouquet. Elle sentait bon la jeunesse, le nu de l'enfant et de la femme.³⁰⁴

Manet a réalisé son tableau intitulé *Nana*³⁰⁵ pendant l'hiver 1876-1877, tandis que *L'Assommoir* avait déjà paru en roman-feuilleton. Par conséquent, il est fort possible que Manet a été inspiré par la jeune *Nana* de *L'Assommoir*, tandis que Zola, passionné de la peinture de cette jolie courtisane du même nom que son personnage, a fait de ce tableau la source de cet épisode dans son roman *Nana* paru en 1880. *Nana*, s'observant nue dans la glace de son appartement en compagnie du compte Muffat, est décrite par Zola dans l'extrait ci- dessous :

Alors, il leva les yeux. Nana s'était absorbée dans son ravissement d'elle-même. Elle pliait le cou, regardant avec attention dans la glace un petit signe

³⁰⁴ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, pp. 323-324.

³⁰⁵ Édouard Manet, *Nana*, 1877, Huile sur toile, 150 x 116 cm, Kunsthalle de Hambourg (Allemagne).

*brun qu'elle avait au-dessus de la hanche droite ; et elle le touchait du bout du doigt, elle le faisait saillir en se renversant davantage, le trouvant sans doute drôle et joli, à cette place. Puis, elle étudia d'autres parties de son corps, amusée, reprise de ses curiosités vicieuses d'enfant. Ça la surprenait toujours de se voir ; elle avait l'air étonné et séduit d'une jeune fille qui découvre sa puberté. Lentement, elle ouvrit les bras pour développer son torse de Vénus grasse, elle ploya la taille, s'examinant de dos et de face, s'arrêtant au profil de sa gorge, aux rondeurs fuyantes de ses cuisses. Et elle finit par se plaire au singulier jeu de se balancer, à droite, à gauche, les genoux écartés, la taille roulant sur les reins, avec le frémissement continu d'une almée dansant la danse du ventre.*³⁰⁶

Dans le même ordre d'idées, *Les Repasseuses*³⁰⁷ (Figure 8) semble correspondre singulièrement à un des passages de *L'Assommoir* ou Gervaise, entourée de ses employées, se dépêche dans son travail. Ainsi, la séquence du lavoir ressemble en tous points à la toile de Degas. Dans cette scène du lavoir, Zola travaille aussi cet effet de réflexion du blanc qui se transforme en bleu :

*À cette heure, le soleil tombait d'aplomb sur la devanture, le trottoir renvoyait une réverbération ardente, dont les grandes moires dansaient au plafond de la boutique ; et ce coup de lumière, bleui par le reflet du papier des étagères, mettait au-dessus de l'établi un jour aveuglant, comme une poussière de soleil tamisée dans les linges fins. Il faisait là une température à crever. On avait laissé ouverte la porte de la rue, mais pas un souffle ne venait ; les pièces qui séchaient en l'air étaient raides comme des copeaux en moins de trois quarts d'heure.*³⁰⁸

Non seulement Zola s'ingénie dans cet extrait à appliquer en littérature une technique impressionniste, mais il attribue à ses descriptions des connotations qui parlent des personnages ou de leur caractère. Cette *lumière « bleui[e] »* évoque l'affadissement progressif du bleu « *couleur du ciel* » qui

³⁰⁶ ZOLA, Émile, *Nana*, Éditions Charpentier, Paris, 1881, p. 237.

³⁰⁷ Edgar Degas, *Les Repasseuses*, vers 1884, huile sur toile, 81.5 × 76 cm, Paris, Musée d'Orsay.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 131.

caractérisait la blanchisserie avant que Gervaise n'en fasse l'acquisition. De même, cette lumière aveuglante rappelle Gervaise, qui, toujours éblouie par ses rêves et espoirs de vie douce, ne voit pas que Coupeau l'entraîne lentement vers la ruine.



Figure 8 : *Les Repasseuses*

Dans *Les Repasseuses*, Degas, s'inspirant de la scène de Zola, a essayé de reproduire les effets de mouvements, d'ambiance et de chaleur sur les sujets et leur environnement. Les tons de bleu utilisés pour représenter la lumière répandent un éclairage atténué par des draperies suspendues, qui diffusent leurs reflets clairs dans la pièce. Le bleu est aussi imprégné de chaleur induite par l'éclat et la réflexivité des draperies.

Chapitre III : les genres picturaux chez Zola

1. Le paysage

Avec l'impressionnisme, le paysage évoquant des vues panoramiques devient un art majeur et la lumière qui le baigne, non plus celle de l'atelier mais la lumière universelle, va être au centre des préoccupations esthétiques. Or, avant de désigner la description d'un vaste paysage vers 1830, le terme de « panorama » a été créé par le peintre anglais R. Barker³⁰⁹ en 1799 pour nommer sa propre invention picturale. Ensuite, par métonymie, le terme a désigné rapidement le monument dans lequel était placé le panorama, et, enfin, par analogie, cette vaste étendue de pays perçue d'une hauteur.

Croisant les questions de la description en général, et du paysage en particulier, les vues panoramiques textuelles abondent dans les romans de notre corpus. En effet, à propos des cinq panoramas de Paris qui terminent les parties d'*Une Page d'amour*, Zola explique, dans *Le Roman expérimental*, les intentions « symphoniques » de la méthode naturaliste : « *La création entière nous appartient, nous la faisons entrer dans nos œuvres, nous rêvons l'arche immense* »³¹⁰.

La fréquence du terme « panorama » dans les dossiers préparatoires montre l'importance que donne l'auteur à ce modèle de représentation aux échos intertextuels multiples dans ses œuvres. Devenu ainsi un topos obligatoire, le beau panorama constitue aussi pour Zola une mise à l'épreuve de son savoir-faire descriptif, voire une rivalité avec des écrivains tels Balzac ou Victor Hugo, ou à l'égard des peintures de paysage qui connaissent leur apogée³¹¹. Le rendu littéraire de ces morceaux de bravoure qui sont en rapport

³⁰⁹ Robert Barker (1739 – 1806) est un artiste peintre anglais d'ascendance irlandaise.

³¹⁰ ZOLA, Émile, « Du roman », *Le Roman expérimental* (1880), GF, p. 234-235.

³¹¹ Voir l'ouvrage d'Y. Luginbuhl, *Paysages. Textes et représentations du paysage du siècle des Lumières à nos jours*, Barcelone, La Manufacture, 1989.

étroit avec l'« ut pictura poesis », suppose alors des dispositifs sûrs qui en assurent la motivation et la cohérence.

1.1. Paris : un personnage à part entière

Paris, qui est tellement évoqué dans les romans des écrivains du XIX^e siècle, connaît une vie bouillonnante pendant et après les transformations urbanistiques d'Hausmann. Pendant plus de vingt ans, la ville est en chantier. Les grands boulevards remplacent les rues étroites, le Sacré-Cœur et la Tour Eiffel succèdent aux Tuileries incendiées, les magasins, les usines, les marchés se modernisent, par le biais de destructions et de reconstructions. La ville métamorphosée devient le symbole de la modernité, comme le souligne Baudelaire³¹². Elle constitue un personnage à part entière dans les romans de Zola et dans la peinture des impressionnistes, puisque tous deux sont attirés par le présent. Poussé par sa volonté de tout dire, de décrire exhaustivement le réel, Zola accordait une importance primordiale aux panoramas puisque les vues d'ensemble pullulent dans les Rougon-Macquart et en particulier dans les œuvres de notre corpus. Parmi les lieux évoqués par le chef de file du naturalisme dans ses œuvres romanesques, Paris prend une place tout à fait particulière parce que l'auteur a été charmé par la capitale de la vie du siècle au point de l'élire capitale de la fiction dès son arrivée en février 1858 à 18 ans. Grand flâneur, Zola a arpenté les rues de la ville d'un bout à l'autre, suivi ses rues, stationné dans ses quartiers plus qu'aucun de ses collègues pour enquêter sur les lieux choisis pour ses romans, à la recherche d'un décor ou d'une atmosphère. Il y a construit sa vie et sa carrière, conduit ses campagnes littéraires et politiques. Il y a logé les intrigues de ses romans les plus connus. Dans *Le Corsaire* du 3 décembre 1872, il écrit :

³¹² BAUDELAIRE, Charles Baudelaire, « La modernité », *Le peintre de la vie moderne*, in Œuvres complètes de Charles Baudelaire, tome III, Calmann-Lévy, Paris, 1885 (Pages 68-73)

*J'ai quitté mes chenets et, ouvrant la fenêtre, j'ai regardé mon cher, mon grand Paris, affairé dans la cendre grise du crépuscule. C'est lui qui me parle de l'art nouveau, avec ses rues vivantes, ses horizons tachés d'enseignes et d'affiches, ses maisons terribles et douces où l'on aime et où l'on meurt. C'est son immense drame qui m'attache au drame moderne (...) Je rêverais de le jeter tout chaud et tout plein de son travail géant, dans quelque œuvre gigantesque. Et, quand je vois des poètes, des romanciers, des peintres, qui dédaignent cette cité de vie, pour aller demander une originalité grelottante à des pays et à des âges étrangers, je suis pris d'un grand dédain.*³¹³

De ce fait, Paris, ville à laquelle l'auteur voue une véritable admiration, fournit à Zola un cadre significatif pour qu'il installe ses personnages. La saga familiale des *Rougon-Macquart*, excepté dans quelques œuvres, n'est qu'une histoire de Paris, de sa vie, de ses passions, de ses idées, de ses fermentations et de ses manifestations, fragmentée et étudiée, par milieux, d'après la profession et le caractère du personnage pris pour protagoniste de l'action comme l'atteste Émile Verhaeren à propos de cette cité souveraine : « *L'acteur principal de tout le cycle des Rougon-Macquart, c'est somme toute Paris.* »³¹⁴ Effectivement, Paris figure-t-il dans presque la moitié des œuvres des Rougon-Macquart comme lieu où vivent, souffrent, travaillent les personnages, comme espace où ils donnent libre cours à leurs ambitions, leurs désirs, leurs cupidités, leurs délires. Cette proportion importante permet à l'auteur de parcourir tous les quartiers tels le Bois de Boulogne, le Parc Monceau, le quartier de la Goutte-d'Or, le quartier des Halles et de faire vivre tous les milieux. Le peuple, les commerçants, la bourgeoisie, le grand monde ou son monde à part, font partie de son désir de faire entrer dans ses romans le monde entier. En effet, Zola est un amoureux des vastes panoramas d'où leur foisonnement dans *Les Rougon-Macquart* en général et dans les romans de notre corpus en particulier. Or de la lecture de ces romans, il s'avère que Paris s'impose en tant que sujet

³¹³ *Le Corsaire* du 3 décembre 1872.

³¹⁴ MITTERAND, Henri, *Le Paris de Zola*, Paris, éditions Hazan, 2008, p. 6.

principal des paysages zoliens. L'auteur place fréquemment ses personnages devant une fenêtre ou sur un lieu élevé plongeant leur regard sur la capitale. Par exemple, dans *Une page d'amour*, les héroïnes Hélène et Jeanne contemplant Paris du haut, dans *L'Assommoir*, les noces de Gervaise sont décrites du haut de la colonne Vendôme et dans *L'Œuvre*, Claude observe la capitale du haut du Trocadéro. À chaque reprise, une vaste portion du territoire de la ville est présentée, mais le plus souvent à partir du point de vue personnel et subjectif de tel ou tel des personnages que l'auteur installe le plus souvent en un point élevé, d'où le regard embrasse un vaste territoire.

Par conséquent, en multipliant des vues de la capitale qui s'illustrent par leur grande variété, l'auteur saisit les caractéristiques propres de la ville tout en donnant une image vivante et pittoresque bien qu'il prenne quelques fois des libertés par rapport au réel du Paris du second Empire et de la Troisième République en introduisant plusieurs anachronismes.

1.2. Diversité des paysages parisiens

Zola est surtout un grand peintre de Paris, dont les paysages, en particulier la trouée de la Seine, l'émerveillent. Ainsi, de nombreuses vues de ce Paris retaillé, reconstruit, ouvert plus que jamais au mouvement de l'industrie, du commerce, des divertissements, s'offrent au lecteur des romans de notre corpus. La représentation du Paris de Zola est, comme le veut la doctrine naturaliste, le fruit d'une stricte et sérieuse observation issue de nombreuses documentations et enquêtes sur les lieux. D'un roman à l'autre, du moins pour les romans parisiens, la promenade est infinie. Sous l'impulsion de ses amis peintres, il donne une autre dimension aux paysages de Paris. En effet, chacun de ces romans offre une galerie de paysages parisiens qui amène le lecteur à visiter la ville avec les yeux de ses amis du café Guerbois Manet, Monet, Pissarro, Renoir, etc. La voie est ouverte par Manet avec *La Musique*

aux Tuileries (1862, Londres, National Gallery), Monet découvre le caractère paysagiste de la ville avec *Le Jardin de L'Infante* (1866, Oberlin, The Dudley Peter Allen Mémorial Art Muséum) ou *Le Quai du Louvre* (1866, La Haye, Musée Municipal) qu'il crée du haut des terrasses du Louvre, alors que Degas a une prédilection pour le spectacle intérieur de la grande ville. Quant à Renoir, pendant sa période impressionniste entre 1872 et 1880, il nous fait connaître les quais, les ponts et les boulevards de Paris ; voyons son *Pont-Neuf* (1872, New York, Collection Marshall Field) et *Les Grands Boulevards* (1875, U.S.A., Collection privée). Empruntant leurs pas, Zola utilise les mêmes perspectives, les mêmes cadrages, les mêmes lumières et les mêmes couleurs que ses amis peintres : places en surplomb de Pissarro, quais et gares de Monet, guinguettes de Renoir, bars et loges de Manet, etc., Du coup, nous allons faire un relevé des principaux panoramas employés dans les cinq œuvres de notre corpus tout en leur réservant une étude textuelle globale.

1.2.1. L'Œuvre ou le peintre paysagiste

Le roman est marqué par de magnifiques descriptions où Zola lui-même se fait peintre. Les nombreuses descriptions de Paris qui ponctuent le roman ont essentiellement pour thème des vues de la Seine qui est un personnage important de *L'Œuvre*. Il se trouve que dès l'ouverture de l'œuvre, nous avons affaire à trois descriptions de la Seine perçue à travers les regards alternatifs de Claude et de Christine. Le choix de la Seine est à ce titre révélateur. Le fleuve, depuis l'Antiquité, représente l'image de la fuite du temps et même de l'Être en perpétuel mouvement.

L'incipit du roman enchaîne les visions de Paris en introduisant la focalisation interne comme principe esthétique. Ces descriptions consacrées exclusivement à la représentation des paysages de la capitale et visant à rendre l'impression immédiate de la ville vue pendant la nuit à travers les éclairs sont

présentées moyennant le regard de Christine. En fait, *L'Œuvre* s'ouvre sur un tableau littéraire de Paris où prédominent, comme dans un tableau impressionniste, l'effet initial de cadrage, la disposition en plans et l'attention aux couleurs :

Un éclair éblouissant lui coupa la parole ; et ses yeux dilatés parcoururent avec effarement ce coin de ville inconnue, l'apparition violâtre d'une cité fantastique. La pluie avait cessé. De l'autre côté de la Seine, le quai des Ormes alignait ses petites maisons grises, bariolées en bas par les boiseries des boutiques, découpant en haut leurs toitures inégales ; tandis que l'horizon élargi s'éclairait, à gauche jusqu'aux ardoises bleues des combles de l'Hôtel-de-Ville, à droite jusqu'à la coupole plombée de Saint-Paul. Mais ce qui la suffoquait surtout, c'était l'encaissement de la rivière, la fosse profonde où la Seine coulait à cet endroit, noirâtre, des lourdes piles du pont Marie aux arches légères du nouveau pont Louis-Philippe.³¹⁵

Cette description nous informe aussi sur l'état d'âme du personnage. Christine, venue pour la première fois à Paris, se sent mal à l'aise dans un endroit décrit d'une manière reflétant la subjectivité de sa perception visuelle. Elle est terrifiée comme le montrent les expressions : « *lui coupa la parole* », « *avec effarement* », « *ville inconnue* », les adjectifs dépréciatifs « *violâtre* », « *noirâtre* », ou encore des formules figurant dans la suite de l'extrait telles : « *ce Paris terrible* », « *qui me montraient des choses à faire trembler* », « *un frisson pâlit son visage* », « *la cité tragique* », « *ce fossé profond* » et « *des bras de potence* ». Ce champ lexical évoque les risques que court Christine dans ce lieu inconnu et surtout il fait allusion à la mort suite à la suppression de la respiration par la pendaison qui annonce aussi la fin du roman.

Ce passage représentant ce coin de la ville nous traduit aussi l'effet produit par le paysage sur le personnage, l'étouffement et l'interruption de la respiration et de la parole : « *Un éclair éblouissant lui coupa la parole* », et

³¹⁵ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, pp. 60-61.

plus loin : « *Mais ce qui la suffoquait surtout (...)* ». Par conséquent, la description du paysage fait écho aux sentiments de Christine. On voit que la plupart des motifs perceptibles dans ces premières descriptions de la Seine en donnent une vision excessive et tragique, la blessure, le sang, l'incendie et la mort éclatent dans les paysages peints par Zola, alors que Christine qui regarde « *la cité tragique* » le souffle coupé, les yeux fermés ou dilaté par l'horreur, éprouve une intense terreur.

Une autre description du paysage parisien nous est donnée cette fois à travers le point de vue de Claude et de ses amis contemplant la grande ville depuis la place de la Concorde. Zola, qui était un amoureux de Paris, a fait de Claude un flâneur sans cesse émerveillé par la Seine et le paysage urbain. Ce panorama textuel rappelle les panoramas picturaux par cette volonté de mettre en place un dispositif cadrant afin d'aboutir à un paysage structuré en se basant sur la perspective et les lignes de mire. Rivalisant avec la peinture panoramique, Zola prolonge les horizons lointains de la description textuelle comme le montre le texte qui suit :

Il était quatre heures, la belle journée s'achevait dans un poudrolement glorieux de soleil. À droite et à gauche, vers la Madeleine et vers le Corps législatif, des lignes d'édifices filaient en lointaines perspectives, se découpaient nettement au ras du ciel ; tandis que le jardin des Tuileries étageait les cimes rondes de ses grands marronniers. Et, entre les deux bordures vertes des contre-allées, l'avenue des Champs-Élysées montait tout là-haut, à perte de vue, terminée par la porte colossale de l'Arc de Triomphe, béante sur l'infini. Un double courant de foule, un double fleuve y roulait, avec les remous vivants des attelages, les vagues fuyantes des voitures, que le reflet d'un panneau, l'étincelle d'une vitre de lanterne semblaient blanchir d'une écume. En bas, la place, aux trottoirs immenses, aux chaussées larges comme des lacs, s'emplissait de ce flot continu, traversée en tous sens du rayonnement des

*roues, peuplée de points noirs qui étaient des hommes ; et les deux fontaines ruisselaient, exhalaient une fraîcheur, dans cette vie ardente.*³¹⁶

Cependant, il est rare de trouver dans *L'Œuvre* des panoramas où les lignes de mire respectent les lois de la perspective. Le plus souvent, le romancier opte pour un système souple de points d'observation qui viennent diversifier les angles de vue sur Paris de manière à aboutir à des vues multiples susceptibles de s'associer par addition ou par superposition. Zola accroît, par ce moyen, l'effet de réel au risque de le fragmenter en jouant subtilement de diverses focalisations. Les quais de la Seine, par exemple, vus conjointement par Claude et Christine, au début, au moment où une idylle se noue entre eux, sont décrits à partir du seul regard halluciné de Claude épié par sa femme, peu avant son suicide, à la fin. Ce procédé permet de restituer un lieu le plus exhaustivement possible.

*Alors, à droite, à gauche, aux deux bords de l'eau, c'étaient les profondes perspectives du boulevard Sébastopol et du boulevard du Palais ; c'étaient les bâtisses neuves du quai de la Mégisserie, la nouvelle préfecture de police en face, le vieux Pont-Neuf, avec la tache d'encre de sa statue ; c'étaient le Louvre, les Tuileries, puis, au fond, par-dessus Grenelle, les lointains sans borne, les coteaux de Sèvres, la campagne noyée d'un ruissellement de rayons.*³¹⁷

Ou encore, c'est lors d'une promenade nostalgique que Claude voit le sujet du tableau qui va l'obséder jusqu'à la fin et comme il le montre à Christine « *Regarde ! Regarde !* » Le lecteur découvre cette vue en même temps que le personnage féminin. Cette description très picturale de la Cité se levant entre les deux trouées de la Seine, prise depuis le pont des Saints-Pères et destinée à devenir le sujet du grand tableau de Claude, constitue un immense panorama :

³¹⁶ *Ibid.*, pp. 141-142.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 179.

D'abord, au premier plan, au-dessous d'eux, c'était le port Saint-Nicolas, les cabines basses des bureaux de la navigation, la grande berge pavée qui descend (...) tandis que, de l'autre côté de l'eau, un bain, froid, égayé par les éclats des derniers baigneurs de la saison, laissait flotter au vent les drapeaux de toile grise qui lui servaient de toiture. Puis, au milieu, la Seine vide montait, verdâtre, avec des petits flots dansants, fouettée de blanc, de bleu et de rose. Et le pont des Arts établissait un second plan, très haut sur ses charpentes de fer (...) En dessous, la Seine continuait, au loin ; on voyait les vieilles arches du Pont-Neuf, bruni de la rouille des pierres ; une trouée s'ouvrait à gauche, jusqu'à l'île Saint-Louis (...) Le long du Pont-Neuf, de grands omnibus jaunes (...) Tout le fond s'encadrait là, dans les perspectives des deux rives : sur la rive droite, les maisons des quais (...) sur la rive gauche, une aile de l'Institut, la façade plate de la Monnaie (...) Mais ce qui tenait le centre de l'immense tableau, ce qui montait du fleuve, se haussait, occupait le ciel, c'était la Cité (...) En bas, les peupliers du terre-plein verdissaient en une masse puissante, cachant la statue. Plus haut, le soleil opposait les deux faces (...) Plus haut, parmi la dentelure des cheminées, derrière l'échiquier oblique des petits toits, les poivrières du Palais et les combles de la Préfecture étendaient des nappes d'ardoises (...) Plus haut, plus haut encore, par-dessus les tours jumelles de Notre-Dame, d'un ton de vieil or, deux flèches s'élançaient, en arrière la flèche de la cathédrale, sur la gauche la flèche de la Sainte-Chapelle, d'une élégance si fine, qu'elles semblaient frémir à la brise, hautaine mâtère du vaisseau séculaire, plongeant dans la clarté, en plein ciel.³¹⁸

Encore une fois dans ce passage, Zola se plaît à saisir le paysage parisien suivant une perspective linéaire prolongée. Le romancier, ici, dialogue avec les peintres de la génération impressionnistes, qu'il connaît bien. Le panorama se montre selon un ordre qui renvoie à une norme souvent picturale : logique des plans étagés, des perspectives, des lignes et des points de fuite qui demande une observation minutieuse sur le terrain.

³¹⁸ *Ibid.*, pp. 311-312.

En effet, la description du paysage tend à imiter l'observation ou la composition d'un tableau en s'ordonnant par plans successifs, comme on le voit dans la perspective de la Cité. « *D'abord, au premier plan, au-dessous d'eux, c'était le pont Saint-Nicolas (...) de l'autre côté (...) Puis, au milieu, la Seine vide (...) Et le pont des Arts établissait un second plan (...) En bas, les peupliers (...) Plus haut les poivrières du Palais (...) Plus haut encore (... sur la gauche la flèche de la Sainte-Chapelle* ». Tous les éléments réunis parviennent à composer un tableau tellement organisé comme le montre la formule suivante : « *Mais ce qui tenait le centre du tableau (...) c'était la Cité.* »

Ce roman de la création picturale fait nettement apparaître le trajet qui transforme immédiatement la vision d'un paysage en tableau et l'écriture romanesque en véritable pictographie. Les décors découlent le plus souvent du regard « professionnel » de Claude, comme on le constate quand il contemple obstinément la Cité pour en faire un tableau :

Sous une tombée de neige tardive, il la vit fourrée d'hermine, au-dessus de l'eau couleur de boue, se détachant sur un ciel d'ardoise claire. Il la vit, aux premiers soleils, s'essuyer de l'hiver, retrouver une enfance, avec les pousses vertes des grands arbres du terre-plein. Il la vit, un jour de fin brouillard, se reculer, s'évaporer, légère et tremblante, comme un palais des songes (...) D'autres fois encore, quand le soleil se brisait en poussière parmi les vapeurs de la Seine, elle baignait au fond de cette clarté diffuse, sans une ombre, également éclairée partout, d'une délicatesse charmante de bijou taillé en plein or fin. Il voulut la voir sous le soleil levant, se dégageant des brumes matinales (...) Il voulut la voir à midi, sous le soleil frappant d'aplomb (...) Il voulut la voir sous le soleil à son déclin³¹⁹ (...)

D'autres pages vers la fin du roman se présentent comme un tableau impressionniste qui reflète la puissance et la beauté du paysage parisien.

³¹⁹ *Ibid.*, pp. 333-334.

Claude, désespéré, contemple Paris, la nuit. Son regard de peintre transfigure le monde :

C'était une nuit d'hiver au ciel brouillé, d'un noir de suie qu'une bise soufflant de l'ouest, rendait très froide. Paris allumé s'était endormi, il n'y avait plus là que la vie des becs de gaz, des taches rondes qui scintillaient, qui se rapetissaient pour n'être, au loin, qu'une poussière d'étoiles fixes. D'abord, les quais se déroulaient, avec leur double rang de perles lumineuses, dont la réverbération éclairait d'une lueur les façades des premiers plans, à gauche, les maisons du quai du Louvre, à droite, les deux ailes de l'Institut, masses confuses de bâtiments et de bâtisses qui se perdaient ensuite en un redoublement d'ombre, piqué des étincelles lointaines. Puis entre ces cordons fuyant à perte de vue, les ponts jetaient des barres de lumières, de plus en plus minces, faites chacune d'une traînée de paillettes, par groupes et comme suspendues (...) les plus reculés, sous les ponts, n'étaient que des petites touches de feu immobiles (...) Toute la Seine en était allumée comme d'une fête intérieure, d'une féerie mystérieuse et profonde, faisant passer des valses derrière les vitres rougeoyantes du fleuve. En haut, au-dessus de cet incendie, au-dessus des quais étoilés, il y avait dans le ciel sans astres une rouge nuée, l'exhalaison chaude et phosphorescente qui, chaque nuit, met au sommeil de la ville une crête de volcan.³²⁰

Pour déployer le panorama textuel, le romancier convoque souvent une structure bien organisée en employant des organisateurs spatiaux tels « devant », « à gauche », « à droite » et en faisant appel à la logique des plans étagés « un premier plan » par opposition à un « arrière-plan » dans un échelonnement de perspective. En fait, la description des bords de la Seine, des quais du Louvre, des ponts, de l'Institut, par une nuit d'hiver est construite comme un tableau. On distingue le premier plan, la Seine qui est personnifiée « *l'eau vivante des villes* », les seconds plans et les arrière-plans « *les plus proches (...) les plus reculés* », d'autres repères spatiaux « à gauche », « à

³²⁰ *Ibid.*, pp. 461-462.

droite », « en haut », « au-dessus », la perspective et le point de fuite « *ponts de plus en plus minces qui se rapetissaient* » et « *monuments qui se perdaient* ».

De plus, cette description nous reflète les impressions du peintre malheureux puisque le réel est métamorphosé par son regard d'artiste. En fait, pour l'impressionnisme, ce qui importe c'est l'impression éphémère ressentie par l'artiste devant un paysage, impression qu'il cherche à rendre sur la toile. Le roman exprime de manière comparable la volonté de faire partager au lecteur les sensations éprouvées par les personnages devant les décors. En effet, en contemplant cette « *splendeur nocturne* », il est intéressé par des thèmes typiquement picturaux comme les jeux de la lumière et de l'eau et ceux de l'ombre et de la lumière comme l'attestent les termes et les expressions suivants : « *noir de suie* », « *allumé* », « *la vie des becs de gaz* », « *scintillaient* », « *une poussière d'étoiles fixes* », « *perles lumineuses* », « *la réverbération éclairait d'une lueur les façade* », « *masses confuses* », « *redoublement d'ombres* », « *des étincelles lointaines* », « *des barres de lumières* », « *des petites touches de feu immobiles* », « *les vitres rougeoyantes du fleuve* », « *cet incendie* », « *des quais étoilés* », « *le ciel sans astres* », « *rouge nuée* », « *l'exhalaison chaude et phosphorescente* », « *une crête de volcan* ».

Partant de ce champ lexical, il ressort que Claude est sensible aux reflets de la lumière et à sa décomposition due au courant. Le monde est recréé par l'imagination puisque la métaphore de l'incendie « *étincelle* », « *flamme* », « *incendiaient* », « *braise* », « *allumée* » ne cesse de s'amplifier progressivement jusqu'au mot « *volcan* » : on a l'impression qu'une fête mystérieuse se déroule au-delà de la surface des choses.

1.2.2. *Une page d'amour* : Paris, miroir de l'âme des personnages

Le huitième roman des Rougon-Macquart, *Une Page d'amour*, une œuvre écrite dans la seule intention de montrer aux critique comme au public qu'il pouvait écrire quelque chose de tout à fait différent de *L'Assommoir*, est une longue rêverie inspirée par le panorama de Paris. En fait, elle abonde en descriptions du paysage évoquant les paysages pictural. Chaque chapitre du roman se termine par des vues données depuis les hauteurs d'un élégant hôtel à Passy. L'héroïne, ou sa fille Jeanne, accoudée à sa fenêtre, contemple un Paris décrit par tous les temps. La vie confinée des femmes bourgeoises dans *Une Page d'amour* peut alors être interprétée comme une représentation symbolique d'une classe sociale qui fait de son mieux pour garder une distance du peuple parisien. En effet, Hélène et Jeanne ne connaissent pas la ville et elles ne veulent pas la connaître. Pour la bourgeoisie, la ville n'est alors qu'un spectacle, toujours fascinant à apprécier mais de loin :

*Alors, elles continuèrent à regarder Paris, sans chercher davantage à le connaître. Cela était très doux, de l'avoir là et de l'ignorer. Il restait l'infini et l'inconnu. C'était comme si elles se fussent arrêtées au seuil d'un monde dont elles avaient l'éternel spectacle, en refusant d'y descendre.*³²¹

Ainsi, le panorama dans ce roman souligne-t-il alors l'abîme qui sépare la bourgeoisie et les classes populaires, les habitants des faubourgs tels que ceux de Montmartre en particulier : « *Elle l'ignorait [Paris] toujours, elle n'avait jamais été si loin de lui, plus insoucieuse de ses rues et de son peuple ; et il emplissait sa solitude.* »³²²

La suite de la description constitue un tableau panoramique dont les divers plans sont systématiquement explorés et dont les points de repère sont soigneusement indiqués :

³²¹ ZOLA, Émile, *Une page d'amour*, Gallimard, 1989, p. 93.

³²² *Ibid.*, p. 222.

*Hélène, **d'abord**³²³, s'intéressa aux larges étendues déroulées sous ses fenêtres, à la pente du Trocadéro et au développement des quais. Il fallait qu'elle se penchât, pour apercevoir le carré nu du Champ-de-Mars, fermé **au fond** par la barre sombre de l'École militaire. **En bas**, sur la vaste place et sur les trottoirs, **aux deux côtés de la Seine** (...) **Puis**, Hélène leva les yeux (...) **Là, au premier plan, à gauche**, des toits rouges luisaient, les hautes cheminées de la Manutention fumaient avec lenteur ; tandis que, **de l'autre côté** du fleuve, entre l'Esplanade et le Champ-de-Mars, un bouquet de grands ormes faisait un coin de parc (...) **Au milieu**, la Seine s'élargissait et régnaît (...) Invinciblement, **d'un long regard**, elle en remontait la coulée superbe. C'était comme un galon d'argent qui coupait Paris en deux. Ce matin-là, l'eau roulait du soleil, l'horizon n'avait pas de lumière plus éclatante. Et le regard de la jeune femme rencontrait **d'abord** le pont des Invalides, puis le pont de la Concorde, **puis** le pont Royal ; les ponts continuaient, semblaient se rapprocher, se superposaient, bâtissant d'étranges viaducs **à plusieurs étages**, troués d'arches de toutes formes ; pendant que le fleuve, entre ces constructions légères, montrait des bouts de sa robe bleue, de plus en plus perdus et étroits. Elle levait encore les yeux : **là-bas**, la coulée se séparait dans la débandade confuse des maisons ; les ponts, **des deux côtés de la Cité**, devenaient des fils tendus d'une rive à l'autre (...) **Sur la rive droite, au milieu** des futaies des Champs-Élysées, les grandes verrières du Palais de l'Industrie étalaient des blancheurs de neige ; **plus loin, derrière** la toiture écrasée de la Madeleine, semblable à une pierre tombale, se dressait la masse énorme de l'Opéra (...) **Sur la rive gauche**, le dôme des Invalides ruisselait de dorures ; **au-delà**, les deux tours inégales de Saint-Sulpice pâlissaient dans la lumière ; et, **en arrière encore, à droite** des aiguilles neuves de Sainte-Clotilde, le Panthéon bleuâtre, assis carrément sur une hauteur, dominait la ville, développait en plein ciel sa fine colonnade, immobile dans l'air avec le ton de soie d'un ballon captif.³²⁴*

Ce paysage parisien repose sur une structuration d'ensemble. En effet, la description est tellement structurée par l'emploi excessif des connecteurs

³²³ C'est nous qui soulignons.

³²⁴ *Ibid.*, pp. 89-91.

logiques et spatiaux permettant au romancier de modifier la focalisation au fur et à mesure pour permettre au lecteur de suivre le paysage avec le personnage. À partir d'un coin ou d'un quartier, la description panoramique ouvre progressivement le champ visuel à mesure que se dégage le ciel, se lève le soleil ou que le regard d'Hélène remonte la coulée de la Seine pour se perdre à l'horizon : En effet, on passe d'un champ de vision plus proche à un champ de vision de plus en plus éloigné. Tout d'abord, Hélène est attirée par ce qui est proche : « [Elle] *s'intéressa aux larges étendues déroulées sous ses fenêtres* », « *il fallut qu'elle se penchât* », « *en bas* », avant de passer à ce qui de plus en plus loin : « *Puis, Hélène leva les yeux (...) Là, au premier plan* », « *d'un long regard, elle en remontait la coulée superbe* », « *Elle levait encore les yeux : là-bas...* », « *plus loin* », « *au-delà* », « *en arrière encore* ». En outre, elle est attentive à la perspective rendue par l'étagement des plans représenté en particuliers par les ponts : « *Et le regard de la jeune femme rencontrait d'abord le pont des Invalides, puis le pont de la Concorde, puis le pont Royal ; les ponts continuaient, semblaient se rapprocher, se superposaient, bâtissant d'étranges viaducs à plusieurs étages, troués d'arches de toutes formes* ». Enfin, le personnage focalise l'attention surtout sur le centre de ce tableau panoramique qui montre la Seine comme « *un galon d'argent qui coupait Paris en deux* » tout en décrivant ce qui se trouve sur les deux rives du fleuve parisien.

Fidèle à lui-même, Émile Zola s'attarde beaucoup sur la description de l'impression. Ce paysage de la capitale ne manque pas de nous informer sur les sentiments et les débats intérieurs du personnage qui le focalise. Toute la description du paysage située dans le premier chapitre du roman n'est que la transposition de l'impression de l'héroïne. En fait, Hélène, tout comme Paris, mène une vie tranquille et sage, mais elle commence déjà à souffrir d'un malaise qui la trouble et qui l'excite :

[Paris] *était insondable et changeant comme un océan, candide le matin et incendié le soir, prenant les joies et les tristesses des cieux qu'il reflétait (...)* Paris, justement ce matin-là, avait la joie et le trouble vague de son cœur (...) le sentiment obscur qu'elle recommençait sa jeunesse.³²⁵

À la fin de la deuxième partie du roman, nous avons aussi droit à un le panorama de Paris qui se présente encore aux yeux d'Hélène. C'est un paysage caractérisé par son instabilité et son aspect mouvant. Sous le soleil brûlant, un nouveau tableau se compose avec les noms de monuments comme le Palais de l'Industrie, la Madeleine, l'Opéra, les coupoles et les tours qui constituent les points de repère. L'expression « *incendié le soir* », qui figure dans le dernier chapitre de la première partie, anticipe déjà l'image puissante de la ville dévorée par les flammes du soleil couchant qui conclut la deuxième partie et allégorise la passion sexuelle irrationnelle qui va brûler et dévorer le cœur d'Hélène. La jeune veuve a fait un transfert de ses sentiments au paysage qu'elle contemplait :

*À droite et à gauche les monuments flambaient (...) la colonne Vendôme, Saint-Vincent-de-Paul, la tour Saint-Jacques, **plus près** les pavillons du nouveau Louvre et des Tuileries, se couronnaient de flammes, dressant à chaque carrefour des bûchers gigantesques. Le dôme des Invalides était en feu (...)* Alors, Paris entier, à mesure que le soleil baissait, s'alluma aux bûchers des monuments [...] les rues se creusaient sombres et cuites (...) les faubourgs détruits et encore chauds (...) Bientôt ce fut une fournaise. Paris brûla. Le ciel s'était empourpré davantage, les nuages saignaient **au-dessus** de l'immense cité rouge et or. Hélène, baignée de ces flammes, se livrait à cette passion, qui la consumait, regardait flamber Paris.³²⁶

À la description de ce Paris monumental, qu'Hélène voit du haut des pentes du Trocadéro, vient s'ajouter l'étude des ciels de Paris, si variés, si mobiles et si beaux. Dans cet extrait comme dans d'autres, le chef de file du

³²⁵ *Ibid.*, pp. 84-85.

³²⁶ *Ibid.*, p. 156.

naturalisme, qui parfois éprouvait des nostalgies mussettiennes, cède à ses démons romantiques et donne libre cours à sa virtuosité descriptive qui transfigure le réel. Certes, le naturalisme n'est pas une simple copie de la réalité. N'oublions pas que Zola affirme qu' « *une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament.* »³²⁷ Or, le tempérament agit comme un filtre qui transfigure cette réalité, chez les impressionnistes aussi bien que chez les naturalistes comme le confirme les propos suivants :

*Méfions-nous, défions-nous d'une conception platement scolaire du naturalisme de Zola, pour employer un mot qu'il a affectionné. Il s'est absorbé dans le spectacle réel de Paris, mais il l'a tout aussitôt transfiguré : par le travail de son regard et de sa palette, mais aussi par son pouvoir extraordinaire de discerner, sous la surface du réel, les images, les symboles et les fragments de mythes qui lui donnent sens.*³²⁸

Ainsi Zola fait-il une étude large et minutieuse du ciel qu'il présente de manière si éclatante de couleur et de vérité. L'analyste ici cède la place au peintre pour peindre de beaux tableaux en manipulant les couleurs et la lumière. Dans cette description, il n'y a qu'un tourbillon de couleurs : « *Les formes changeaient et se déplaçaient, au gré du vent, qui emportait les nuées.* »³²⁹ Et, à mesure que le soleil baisse, la ville entière semble s'allumer. Dans une dernière flambée, la cité ardente est consommée tout comme l'héroïne du roman. Effectivement, Hélène est bouleversée par sa passion envers le docteur Deberle et son désir de vivre et d'aimer est irrésistible : « *Henri pouvait la prendre, elle s'abandonnait. Alors, elle goûta un bonheur infini à ne plus lutter (...) c'était assez, elle voulait vivre.* »³³⁰ Mais, dans l'univers romanesque de Zola, la passion, tout comme le feu, est fugitive et doit être éteinte toujours :

³²⁷ ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 44.

³²⁸ MITTERAND, Henri, *Le Paris de Zola*, Paris, édition Hazan, 2008, p. 32.

³²⁹ ZOLA, Émile, *Une page d'amour*, Gallimard, 1989, p. 152.

³³⁰ *Ibid.*, p. 153.

*La nuit venait, un vent froid passa dans l'air [...] Paris jeta une dernière flambée qui éclaira jusqu'aux faubourgs perdus. Puis, il sembla qu'une cendre grise tombait, et les quartiers restèrent debout, légers et noirâtres comme des charbons éteints.*³³¹

Dans la troisième partie, au moment où la maladie de Jeanne, la fille de l'héroïne, trouble gravement la psychologie de sa mère, Paris semble comme un compagnon à cette dernière. La fenêtre constitue alors l'intermédiaire entre sa peine dure à supporter dans son appartement et le paysage extérieur vu comme un moyen de distraction et partant de soulagement : « *Hélène, manquant d'air, souffrant de ces dernières chaleurs de septembre, venait d'ouvrir la fenêtre toute grande, soulagée par cette mer d'ombre, cette immensité noire qui s'étendait devant elle* »³³², ou encore : « *Ces quelques pieds carrés, cette chambre de souffrance dont elle fermait si soigneusement la porte, s'ouvrait toute grande à lui (à Paris) par ses deux fenêtres.* »³³³ La ville est toujours présente chez elle comme un ami fidèle « développant son éternel tableau » comme l'atteste cette citation de J. Borie dans son œuvre *Zola et les mythes* :

*Le paysage joue dans la vie de ces deux femmes [Hélène et Jeanne] le rôle d'un calmant, ou d'un miroir, ou d'un compagnon de leur solitude, de leurs peurs, de leur frustration, et (...) il doit être avant tout considéré comme un support de leur rêve, le matériau privilégié de leur imagination, en même temps qu'une toile encore informe et grise qui s'anime et se colore au gré des intentions et des fantasmes qu'elles y projettent.*³³⁴

Plus loin, l'image de la ville en flammes se renforce :

Sur Paris allumé, une nuée lumineuse montait. On eût dit l'haleine d'un brasier (...) Puis, peu à peu, à mesure que la soirée s'avavançait, elle devenait saignante ; et, suspendue en l'air, immobile au-dessus de la cité, faite de toutes

³³¹ *Ibid.*, p. 160.

³³² *Ibid.*, pp. 220-221.

³³³ *Ibid.*, p. 222.

³³⁴ BORIE, Jean, *Zola et les mythes*, Paris, Seuil, 1971, p. 212.

*les flammes et de toute la vie grondante qui s'exhalaient d'elle, elle était comme un de ces nuages de foudre et d'incendie qui couronnent la bouche des volcans.*³³⁵

La passion d'Hélène se fait plus violente et quand elle contemple Paris dans la nuit elle est sensible aux trouées sombres, aux rubans de ténèbres, qui se déroulent entre les fenêtres éclairées et la fourmilière des becs de gaz.

Par ailleurs, à la fin de la quatrième partie du roman, c'est Jeanne cette fois qui, accoudée à la fenêtre, s'absorbe dans l'observation de cette ville énorme, troublante et malsaine au moment précis où sa mère l'a laissée pour rejoindre l'homme dans la mansarde de Malignon au-dessus du passage des Eaux. La jalousie de l'enfant s'exacerbe. Son regard fixé sur la fenêtre, elle attend son retour lorsque l'orage éclate. Machinalement, la jeune fille commence à dénommer les monuments : *« Elle avait fini par connaître trois monuments, les Invalides, le Panthéon, la tour Saint-Jacques ; elle répétait leurs noms, elle les désignait du doigt, sans s'imaginer comment ils pouvaient être, quand on les regardait de près. »*³³⁶ Or, le fait que les seuls monuments connus par Jeanne soient les Invalides, le Panthéon et la tour Saint-Jacques n'est pas arbitraire étant donné que les trois monuments annoncent la mort et représentent des allusions à la débauche morale d'Hélène.

L'inconnu de Paris, avec ses fumées, son grondement continu, sa vie puissante, soufflait jusqu'à elle par ce temps de dégel, une odeur de misère, d'ordure et de crime, qui faisait tourner sa jeune tête, comme si elle s'était penchée au-dessus d'un de ces puits empestés, exhalant l'asphyxie de leur boue invisible. Les Invalides, le Panthéon, la tour Saint-Jacques elle les nommait, elle les comptait ; puis, elle ne savait plus, elle restait effrayée et honteuse, avec la

³³⁵ ZOLA, Émile, *Une page d'amour*, Gallimard, 1989, pp. 231-232.

³³⁶ *Ibid.*, p. 296.

*pensée entêtée que sa mère était dans ces vilaines choses, quelque part qu'elle ne devinait point, tout au fond, là-bas.*³³⁷

Le champ lexical de la mauvaise odeur exhalée par la ville « *fumées* », « *une odeur de misère, d'ordure et de crime* », « *ces puits empestés* », « *exhalant l'asphyxie de leur boue invisible* » renforce la jalousie et la terreur de la jeune fille en mettant l'accent sur la dépravation de sa mère qui est tombée « *tout au fond* ».

Mais la tempête éclate, la ville disparaît « *dans un tourbillon* ». Et, « *pendant un instant, ce fut le chaos* », « *la Cité fut submergée* », Paris « *englouti* » sombre encore, « *évanoui comme une ombre de ville* » où « *le ciel se confondait dans le chaos brouillé de l'étendue* » :

À ce moment, la tempête éclatait. Dans le silence lourd d'anxiété, au-dessus de la ville devenue noire, le vent hurla ; et l'on entendit le craquement prolongé de Paris (...) Un instant, deux nuées s'attaquèrent, se brisèrent avec des éclats, qui semèrent de débris l'espace couleur de cuivre ; et chaque fois que l'ouragan sautait ainsi, soufflant de tous les points du ciel, il y avait en l'air un écrasement d'armées, un écroulement immense dont les décombres suspendus allaient écraser Paris (...) Au fond, sur Notre-Dame, le nuage se partagea, versa un tel torrent, que la Cité fut submergée ; seules, en haut du quartier noyé, les tours nageaient dans une éclaircie, comme des épaves. Mais, de toutes parts, le ciel s'ouvrait, la rive droite à trois reprises parut engloutie (...) Un nuage s'élargit, la colonnade du Panthéon lâcha des nappes qui menaçaient d'inonder les quartiers bas. Et, dès ce moment, les coups de pluie frappèrent la ville à toutes places ; on eût dit que le ciel se jetait sur la terre ; des rues s'abîmaient, coulant à fond et surnageant, dans des secousses dont la violence semblait annoncer la fin de la cité (...) Alors, l'immense cité, comme détruite et morte à la suite d'une suprême convulsion, étendit son champ de pierres renversées, sous l'effacement du ciel (...) La pluie souveraine battait sans fin, au milieu d'une solennelle immobilité, la ville qu'elle avait conquise, silencieuse et déserte. Et c'était, derrière le cristal rayé de ce déluge, un Paris fantôme, aux

³³⁷ *Ibid.*, pp. 296-297.

*lignes tremblantes, qui paraissait se dissoudre (...) À l'horizon, Paris s'était évanoui comme une ombre de ville, le ciel se confondait dans le chaos brouillé de l'étendue, la pluie grise tombait toujours, entêtée.*³³⁸

On retrouve ici les mêmes mots et expressions que dans *L'Assommoir*, dans la scène qui représente la noce de Gervaise au sommet de la colonne Vendôme « *voûte* », « *trou noir* », « *boyau* ». Cela évoque le même sentiment d'inquiétude et d'impuissance et de Jeanne et de la noce comme si l'on descendait vers les eaux putréfiées des rivières de l'enfer.

L'eau, image incontournable du roman naturaliste et spécialement celui de Zola, est d'une importance primordiale dans *Une Page d'amour*. Ce passage représente la suite logique de ce qu'écrit Zola dès la fin de la première partie du roman lorsqu'il dépeint des averses noyant le ciel et effaçant « *l'horizon dans la débâcle d'un chaos* », avant de nous avertir ensuite que prochainement toute « *la ville féerique aperçue en songe [sera] engloutie sous le débordement d'une inondation.* » Ces allusions à la débâcle de la ville engloutie par le déluge peuvent être commentées comme des métaphores d'une débâcle morale en l'occurrence l'engloutissement d'Hélène dans l'abîme de sa passion sexuelle.

Ce triste panorama de Paris perçu à travers les larmes de Jeanne et la pluie impitoyable dépeint une ville morte et dépeuplée. L'esprit anime la matière, par un transfert métonymique, le décor est souvent choisi pour être en contiguïté avec l'âme du personnage. Le paysage devient mental. L'apparence que prend Paris dépend de la perspective de celui qui entre en contact avec lui. Dans ce tableau, tout mène vers la mort inéluctable de Jeanne. La fillette, restée devant la fenêtre, prend froid et meurt, la mère ne revoit plus son amant et se résigne à un mariage de raison :

(...) et Paris, sur ce fond d'orage, éclairé d'une lumière uniforme, prenait une grandeur solitaire et triste. Paris, sur ce fond d'orage, éclairé d'une

³³⁸ *Ibid.*, pp. 298-302.

*lumière uniforme, prenait une grandeur solitaire et triste. Il semblait dépeuplé, pareille à ces villes des cauchemars que l'on aperçoit dans un reflet d'astre mort.*³³⁹

Enfin, la dernière vue de Paris est prise du cimetière de Passy où la petite Jeanne est enterrée. Dans les dernières pages du roman, quand Hélène revient voir la tombe de sa fille, elle, ainsi que la ville de Paris, a repris son existence honnête. La « *débâcle* » est terminée et les traces de la débauche sont effacées :

*Elle avait retrouvé son beau visage tranquille, ses yeux gris et ses dents blanches, son menton rond, un peu fort, qui lui donnait un air raisonnable et ferme. Lorsqu'elle tournait la tête, son profil prenait de nouveau une pureté grave de statue. Le sang dormait sous la pâleur reposée des joues, on la sentait rentrée dans la hauteur de son honnêteté.*³⁴⁰

Du cimetière de Passy, où repose sa fille Jeanne, Hélène jette un dernier regard sur Paris : l'avenue de la Muette et les quais de la Seine. Le même décor revient, se figeant « *dans une immobilité de mort* » sous la neige et Zola de nous dépeindre un tableau impressionnant où les contours s'effritent tout comme dans ceux des peintres impressionnistes :

*Sur la ville, un ciel bleu, sans une tache, se déployait. Hélène leva la tête, lasse de souvenirs, heureuse de cette pureté. C'était un bleu limpide, très pâle, à peine un reflet bleu dans la blancheur du soleil. L'astre, bas sur l'horizon, avait un éclat de lampe d'argent. Il brûlait sans chaleur, dans la réverbération de la neige, au milieu de l'air glacé. **En bas**, de vastes toitures, les tuiles de la Manutention, les ardoises des maisons du quai, étalaient des draps blancs, ourlés de noir. **De l'autre côté du fleuve**, le carré du Champ-de-Mars déroulait une steppe [...] tandis que les ormes du quai d'Orsay, rapetissés par l'éloignement, alignaient des floraisons de fins cristaux, hérissant leurs aiguilles. Dans l'immobilité de cette mer de glace, la Seine roulait des eaux*

³³⁹ *Ibid.*, p. 291.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 360.

terreuses (...) Puis, les ponts s'échelonnaient, pareils à des dentelles blanches, de plus en plus délicates, jusqu'aux roches éclatantes de la Cité, que les tours de Notre-Dame surmontaient de leurs pics neigeux. D'autres pointes, à gauche, trouaient la plaine uniforme des quartiers. Saint-Augustin, l'Opéra, la tour Saint-Jacques étaient comme des monts où règnent les neiges éternelles ; plus près, les pavillons des Tuileries et du Louvre, reliés par les nouveaux bâtiments, dessinaient l'arête d'une chaîne aux sommets immaculés. Et c'étaient encore, à droite, les cimes blanchies des Invalides, de Saint-Sulpice, du Panthéon (...) Les nappes de neige, ensuite, se confondaient, se perdaient en un lointain éblouissant, en un lac dont les ombres bleues prolongeaient le bleu du ciel. Paris, immense et clair, dans la vivacité de cette gelée, luisait sous le soleil d'argent.³⁴¹

On note cette sensibilité aux effets de la lumière sur le paysage enneigé et la prédominance de la couleur blanche et de la couleur bleue qui symbolisent le calme et la sérénité de l'esprit pour le premier et la pureté pour le second. En effet, le blanc de la neige et le bleu du ciel illuminent le paysage dont l'image immaculée va de pair avec la nouvelle vie paisible et honnête de l'héroïne. La lumière qui jaillit et couvre Paris le fait paraître comme une « *image japonaise* », rappelant les estampes japonaises, très à la mode à l'époque, auxquelles les peintres impressionnistes ont emprunté le contraste des surfaces claires et des surfaces sombres.

Tout comme le mouvement impressionniste qui ambitionne de mettre en valeur l'espace urbain et en premier lieu celui de la capitale française, les tableaux impressionnistes représentant Paris dans *Une page d'amour* peuvent être interprétés comme l'expression littéraire de cette même volonté de célébrer la grandeur et la richesse de la ville. En fait, les perspectives choisies par Zola pour les cinq « tableaux » terminant chaque partie de son roman correspondent à trois « lignes de fuite » qui donnent au panorama son étendue : Champs-

³⁴¹ *Ibid.*, pp. 368-369.

Elysées, Madeleine, Opéra, colonne Vendôme pour la rive droite, dôme des Invalides, Saint-Sulpice et Panthéon pour la rive gauche et l'axe de la Seine au milieu.

1.2.3. *L'Assommoir* : le Paris du peuple

Dans *L'Assommoir*, la « bande de Gervaise », montée au sommet de la colonne Vendôme ne sait que désigner ponctuellement des monuments ou retrouver des repères familiers comme le marchand de vin ce qui justifie l'absence de structuration déictique par étagement de plans :

Mais M. Madinier, sur la plate-forme, montrait déjà les monuments (...) On se serait cru en l'air, séparé de tout. Non, décidément, ça vous faisait froid aux boyaux. M. Madinier, pourtant, recommandait de lever les yeux, de les diriger devant soi, très loin ; ça empêchait le vertige. Et il continuait à indiquer du doigt les Invalides, le Panthéon, Notre-Dame, la tour Saint-Jacques, les buttes Montmartre. Puis, madame Lorilleux eut l'idée de demander si l'on apercevait, sur le boulevard de la Chapelle, le marchand de vin où l'on allait manger, au Moulin-d'Argent. Alors, pendant dix minutes, on chercha, on se disputa même ; chacun plaçait le marchand de vin à un endroit. Paris, autour d'eux, étendait son immensité grise, aux lointains bleuâtres, ses vallées profondes, où roulait une houle de toitures ; toute la rive droite était dans l'ombre, sous un grand haillon de nuage cuivré ; et, du bord de ce nuage, frangé d'or, un large rayon coulait, qui allumait les milliers de vitres de la rive gauche d'un pétillement d'étincelles, détachant en lumière ce coin de la ville sur un ciel très pur, lavé par l'orage.³⁴²

Cette vue plongeante nous révèle Paris à travers les yeux des gens de la noce, du haut de la colonne Vendôme. Ici et là, la « houle des toitures », le flot confus de la foule, des bêtes et des charrettes s'impose dans son désordre.

³⁴² ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, pp. 80-81.

1.2.4. *Le Ventre de Paris* : le Paris ventru

Dans *Le Ventre de Paris*, Zola, en reprenant la démarche inaugurale qui caractérise un bon nombre de romans du XIX^e siècle à savoir l'arrivée du héros dans la capitale, nous fait découvrir les Halles à travers le regard de son héros Florent. De fait, le personnage principal arrive dans un endroit tellement métamorphosé où il se sent désorienté parce que les Halles ont beaucoup changé depuis sa déportation. Grâce au changement continu de l'angle de sa vision, il communique au fur et à mesure au lecteur une impression générale du marché. Il fait découvrir ce dernier au lecteur en même temps qu'il le découvre :

*Il était au bord d'une large rue, qu'il ne reconnaissait pas. Elle s'enfonçait en pleine nuit, très loin. Lui, ne distinguait guère que la marchandise qu'il gardait. Au-delà, confusément, le long du carreau, des amoncellements vagues moutonnaient. Au milieu de la chaussée, de grands profils grisâtres de tombereaux barraient la rue ; et, d'un bout à l'autre, un souffle qui passait faisait deviner une file de bêtes attelées qu'on ne voyait point (...) Mais ce qui le surprenait, c'étaient, aux deux bords de la rue, de gigantesques pavillons, dont les toits superposés lui semblaient grandir, s'étendre, se perdre, au fond d'un poudrolement de lueurs... Il tourna la tête, fâché d'ignorer où il était, inquiet par cette vision colossale et fragile ; et, comme il levait les yeux, il aperçut le cadran lumineux de Saint-Eustache, avec la masse grise de l'église. Cela l'étonna profondément. Il était à la porte de Saint-Eustache.*³⁴³

Un peu plus loin, au troisième chapitre de l'œuvre, Zola nous livre la vision d'un homme repu depuis le balcon de sa mansarde. Florent, après avoir dégusté un bon dîner et pris un café dans un bar du quartier, jouit de la vue panoramique que lui donne le marché central des Halles récemment construit. La vue est belle comme on le voit dans certains tableaux impressionnistes, le jeu de la lumière transforme le spectacle de la ville en une vision marine :

³⁴³ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47^e éd., Juillet 2014, pp. 20-21.

*Mais, le soir, un grand soulagement pour lui était encore de s'accouder à la fenêtre de sa mansarde. Cette fenêtre taillait dans le toit un étroit balcon, à haute rampe de fer, où Augustine soignait un grenadier en caisse. Florent, depuis que les nuits devenaient froides, faisait coucher le grenadier dans la chambre, au pied de son lit. Il restait là quelques minutes, aspirant fortement l'air frais qui lui venait de la Seine, par-dessus les maisons de la rue de Rivoli. **En bas**, confusément, les toitures des Halles étalaient leurs nappes grises. C'était comme des lacs endormis, au milieu desquels le reflet furtif de quelque vitre allumait la lueur argentée d'un flot. **Au loin**, les toits des pavillons de la boucherie et de la Vallée s'assombrissaient encore, n'étaient plus que des entassements de ténèbres **reculant l'horizon**. Il jouissait du grand morceau de ciel qu'il avait **en face de lui**, de cet immense développement des Halles qui lui donnait, au milieu des rues étranglées de Paris, la vision vague d'un bord de mer, avec les eaux mortes et ardoisées d'une baie, à peine frissonnantes du roulement lointain de la houle.*³⁴⁴

Par le choix des points d'observation souvent élevés, Zola, tout comme les peintres impressionnistes, figure parmi les écrivains qui ont donné à la description panoramique de la capitale ses plus belles pages. En effet, les divers tableaux instantanéistes de Paris que l'on peut trouver dans les romans de notre corpus représentent les exemples les plus évidents de l'impressionnisme zolien.

Cependant, si Zola a fait de Paris un être à part entière en multipliant les vues panoramiques qui mettent en exergue l'animation de la ville et qui dotent la capitale d'une vie autonome, la province fournit aussi de somptueux panoramas, avec les vues de Nanterre où habitait Madame François, le personnage du *Ventre de Paris*, et celles du Paradou dans *La Faute de l'abbé Mouret*.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 146.

1.3. La province et le paysage

La vue panoramique sur la campagne de Nanterre contraste absolument avec celles de la capitale aux yeux de Florent. Ce dernier relie constamment tout ce qui pousse dans la nature avec la vie saine :

Le potager formait une longue bande de terrain, séparée au milieu par une allée étroite. Il montait un peu ; et, tout en haut, en levant la tête, on apercevait les casernes basses du mont Valérien. Des haies vives le séparaient d'autres pièces de terre ; ces murs d'aubépines, très-élevés, bornaient l'horizon d'un rideau vert ; si bien que, de tout le pays environnant, on aurait dit que le Mont-Valérien seul se dressât curieusement pour regarder dans le clos de madame François. Une grande paix venait de cette campagne qu'on ne voyait pas. Entre les quatre haies, le long du potager, le soleil de mai avait comme une pâmoison de tiédeur, un silence plein d'un bourdonnement d'insectes, une somnolence d'enfantement heureux. À certains craquements, à certains soupirs légers, il semblait qu'on entendît naître et pousser les légumes. Les carrés d'épinards et d'oseille, les bandes de radis, de navets, de carottes, les grands plants de pommes de terre et de choux, étalaient leurs nappes régulières, leur terreau noir, verdi par les panaches des feuilles. Plus loin, les rigoles de salades, les oignons, les poireaux, les céleris, alignés, plantés au cordeau, semblaient des soldats de plomb à la parade ; tandis que les petits pois et les haricots commençaient à enrouler leur mince tige dans la forêt d'échalas, qu'ils devaient, en juin, changer en bois touffu. Pas une mauvaise herbe ne traînait. On aurait pris le potager pour deux tapis parallèles aux dessins réguliers, vert sur fond rougeâtre, qu'on brossait soigneusement chaque matin. Des bordures de thym mettaient des franges grises aux deux côtés de l'allée.³⁴⁵

Cette vue faite par l'intermédiaire de Florent s'attarde autant sur la composition du tableau panoramique que sur son organisation. En effet, on passe du plus proche au plus loin et du bas vers le haut.

³⁴⁵ *Ibid.*, pp. 248-249.

Le plus souvent, chez Zola, les descriptions sont faites par taches de couleur, avec une grande indifférence aux détails qu'on ne peut pas distinguer de loin. Pour la plupart, les paysages sont vus de loin, ce qui explique pourquoi les contours sont peu distincts. Ce souci d'exactitude ne dépend pas uniquement au projet encyclopédique de l'auteur mais vise surtout à créer un illusionnisme typique de la peinture panoramique. En fait, lors de la contemplation réelle d'un paysage, la précision figurative diminue progressivement avec l'éloignement. Les capacités de l'œil humain impliquent une perte de clarté quand le regard se porte de plus en plus vers l'horizon. Pour illustrer ce procédé, prenons l'exemple de la première vue panoramique sur la campagne dans *La Faute de l'abbé Mouret* :

Le pays s'étendait à deux lieues, fermé par un mur de collines jaunes, que des bois de pins tachaient de noir ; pays terrible aux landes séchées, aux arêtes rocheuses déchirant le sol. Les quelques coins de terre labourable étalaient des mares saignantes, des champs rouges, où s'alignaient des files d'amandiers maigres, des têtes grises d'oliviers, des traînées de vignes, rayant la campagne de leurs souches brunes. On aurait dit qu'un immense incendie avait passé là, semant sur les hauteurs les cendres des forêts, brûlant les prairies, laissant son éclat et sa chaleur de fournaise dans les creux. À peine, de loin en loin, le vert pâle d'un carré de blé mettait-il une note tendre. L'horizon restait farouche, sans un filet d'eau, mourant de soif, s'envolant par grandes poussières aux moindres haleines. Et, tout au bout, par un coin écroulé des collines de l'horizon, on apercevait un lointain de verdure humides, une échappée de la vallée voisine, que fécondait la Viorne, une rivière descendue des gorges de la Seille.³⁴⁶

Le tableau que Zola nous peint du village vu d'en haut est également une juxtaposition de taches de couleur :

L'abbé Mouret, ne trouvant pas ce qu'il cherchait au loin, les yeux éblouis, abaissa les regards sur le village, dont les quelques maisons s'en

³⁴⁶ ZOLA, Émile, *La Faute de l'abbé Mouret*, Le livre de poche, 47^{ème} éd., mars 2018, p. 78.

*allaient à la débandade, en bas de l'église. Misérables maisons, faites de pierres sèches et de planches maçonnées, jetées le long d'un étroit chemin, sans rues indiquées. Elles étaient au nombre d'une trentaine, les unes tassées dans le fumier, noires de misère, les autres plus vastes, plus gaies, avec leurs tuiles roses. Les bouts de jardin, conquis sur le roc, étalaient des carrés de légumes, coupés de haies vives.*³⁴⁷

De même, le Paradou, un vaste jardin de délices que Zola décrit comme un paradis terrestre, fait l'objet de plusieurs descriptions panoramiques qui reflètent l'exotisme et la nature luxuriante, généreuse et magnifique du paysage provençal. En voilà un exemple démonstratif :

*Une mer de verdure, en face, à droite, à gauche, partout. Une mer roulant sa houle de feuilles jusqu'à l'horizon, sans l'obstacle d'une maison, d'un pan de muraille, d'une route poussiéreuse. Une mer déserte, vierge, sacrée, étalant sa douceur sauvage dans l'innocence de la solitude. Le soleil seul entrait là, se vautre en nappe d'or sur les prés, enfilait les allées de la course échappée de ses rayons, laissait pendre à travers les arbres ses fins cheveux flambants, buvait aux sources d'une lèvre blonde qui trempait l'eau d'un frisson. Sous ce poudrolement de flammes, le grand jardin vivait avec une extravagance de bête heureuse, lâchée au bout du monde, loin de tout, libre de tout. C'était une débauche telle de feuillages, une marée d'herbes si débordante, qu'il était comme dérobé d'un bout à l'autre, inondé, noyé. Rien que des pentes vertes, des tiges ayant des jaillissements de fontaine, des masses moutonnantes, des rideaux de forêts hermétiquement tirés, des manteaux de plantes grimpantes traînant à terre, des volées de rameaux gigantesques s'abattant de tous côtés.*³⁴⁸

En dernier lieu, Zola jette un regard prolongé sur le soleil, le grand jardin et la rivière qui représentent les thèmes-clés du passage comme ils étaient les sujets préférés des peintres impressionnistes. Dans ce volume en particulier, l'auteur des *Rougon-Macquart* s'est plu à imiter l'art des impressionnistes et à réaliser par sa plume ce que faisaient les peintres par

³⁴⁷ *Ibid.*, pp. 78-79.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 205.

leurs pinceaux en brossant de grands tableaux de paysages. En effet, on ne peut pas lire les vastes descriptions du Paradou sans penser aux Coquelicots de Monet, aux sous-bois de Manet et aux tableaux représentant la campagne de Renoir.

La suite du texte nous informe sur le paysage paradisiaque que représente le jardin. Effectivement, de longues descriptions abondent et présentent le Paradou sous forme d'une orgie de couleur, de la couleur des fleurs, des arbres et du soleil. Ces descriptions montrent à merveille que l'auteur accorde une grande importance aux détails :

À peine pouvait-on, à la longue, reconnaître sous cet envahissement formidable de la sève l'ancien dessin du Paradou. En face, dans une sorte de cirque immense, devait se trouver le parterre, avec ses bassins effondrés, ses rampes rompues, ses escaliers déjetés, ses statues renversées dont on apercevait les blancheurs au fond des gazons noirs. Plus loin, derrière la ligne bleue d'une nappe d'eau, s'étalait un fouillis d'arbres fruitiers ; plus loin encore, une haute futaie enfonçait ses dessous violâtres, rayés de lumière, une forêt redevenue vierge, dont les cimes se mamelonnaient sans fin, tachées du vert jaune, du vert pâle, du vert puissant de toutes les essences. À droite, la forêt escaladait des hauteurs, plantait des petits bois de pins, se mourait en broussailles maigres, tandis que des roches nues entassaient une rampe énorme, un écroulement de montagne barrant l'horizon ; des végétations ardentes y fendaient le sol, plantes monstrueuses immobiles dans la chaleur comme des reptiles assoupis ; un filet d'argent, un éclaboussement qui ressemblait de loin à une poussière de perles, y indiquait une chute d'eau, la source de ces eaux calmes qui longeaient si indolemment le parterre. À gauche enfin, la rivière coulait au milieu d'une vaste prairie, où elle se séparait en quatre ruisseaux, dont on suivait les caprices sous les roseaux, entre les saules, derrière les grands arbres ; à perte de vue, des pièces d'herbage élargissaient la fraîcheur des terrains bas, un paysage lavé d'une buée bleuâtre, une éclaircie de jour se fondant peu à peu dans le bleu

*verdi du couchant. Le Paradou, le parterre, la forêt, les roches, les eaux, les prés, tenaient toute la largeur du ciel.*³⁴⁹

De l'analyse de cet extrait, il ressort que Zola donne une priorité à la structure du panorama à travers le recours systématique aux indicateurs spatiaux. Par ailleurs, il peint par touches de couleur pareillement aux peintres impressionnistes qui l'ont inspiré. De ce point de vue, on pourrait prendre son vocabulaire à témoin : « *des masses moutonnantes se mamelonnaient sans fin, tachées du vert jaune, du vert pâle* ». Dans la même perspective, vus de loin, les objets perdent leurs contours bien précis et ne se distinguent que par de grandes lignes floues : « *un éclaboussement qui ressemblait de loin à une poussière de perles, y indiquait (...) à perte de vue, des pièces d'herbage* ».

2. Nature morte

En réalité, *Le Ventre de Paris* peut être considéré comme un roman de la mangeaille. Zola nous fait l'étalage des différents types de nourriture en focalisant l'attention sur leur diversité et leur abondance. Du coup, pour représenter le « Ventre de Paris », il s'avère indispensable d'évoquer la profusion en peignant les aliments qui y abondent et, nécessairement, de recourir à la nature morte. De fait, lorsque le roman est publié en 1873, un bon nombre de critiques l'ont considéré comme une vaste nature morte d'autant plus que Zola, dans ses Notes préparatoires de l'œuvre, utilise explicitement l'expression « nature morte » pour expliquer ses objectifs dans ce roman. Les indications manuscrites contemporaines de la gestation du roman mettent en évidence cette subordination de tous les éléments romanesques à la nature morte. Les personnages en particulier ou « le personnel du roman » selon l'expression de Philippe Hamon trouvent leur principale raison d'être dans leur fonction de dévoilement des choses, d'appréhension du milieu, qu'ils servent à découvrir.

³⁴⁹ *Ibid.*, pp. 205-206.

En effet, on discerne dans plusieurs descriptions de cette œuvre de véritables « natures mortes », vu les nombreuses poses empruntées aux compositions picturales et la qualité plastique de l'organisation des objets. Ces derniers qui retiennent l'attention et s'imposent comme de véritables protagonistes.

2.1. Les Halles : une machine à digérer

Zola, dans ce roman, illustre une théorie qui remonte à Horace. Il s'agit de celle de l'« ut pictura poesis » qui met l'accent sur le rapport étroit entre le peintre et l'écrivain. Les deux cherchent la visualisation, l'un par son pinceau l'autre par sa plume, l'un par les couleurs l'autre par les mots. La seule différence est que l'espace de représentation pour le peintre est la toile tandis que celui de l'écrivain est le texte. L'« ut pictura poesis » est donc l'expression de tout un mécanisme de représentation mimétique.

Dans *Le Ventre de Paris*, l'impact de cette théorie est manifeste à travers le choix des personnages. Ainsi, nous pouvons dire qu'il y a deux personnages clés dans ce roman ou plutôt, comme l'aurait préféré dire Zola, deux « Écrans » qui permettent de le lire dans deux perspectives différentes. Effectivement, la description des Halles se fait à travers deux points de vue principaux celui de Claude, un artiste pour qui le monde entier baigne dans l'art, et Florent qui incarne le rôle de l'homme cultivé, l'homme d'esprit et par extension le poète. De toute façon, il s'agit bien de la peinture et de la poésie.

Dans ce roman, le peintre et le poète sont étroitement liés parce qu'ils cherchent leur source d'inspiration dans la matérialité du monde, dans la nature. Une nature qui ne cesse de les éblouir et de les influencer par sa force mystérieuse et par la splendeur de ses produits. Ces produits qui, débordants et rassemblés dans les Halles, engendrent une orgie descriptive. Zola semble recourir à une écriture artistique qu'il renchérit par une passion pour la lumière

et les couleurs, et qui transforme les Halles en un univers onirique, un lieu fantastique.

Ainsi, les Halles surprennent-elles le revenant du baigneur Florent qui ne cesse de souligner leur aspect moderne et fonctionnel :

Et Florent regardait les grandes Halles sortir de l'ombre, sortir du rêve, ou il les avait vues, allongeant à l'infini leurs palais à jour. Elles se solidifiaient, d'un gris verdâtre, plus géantes encore, avec leur mature prodigieuse, supportant les nappes sans fin de leurs toits. Elles entassaient leurs masses géométriques ; et, quand toutes les clartés intérieures furent éteintes, qu'elles baignèrent dans le jour levant, carrées, uniformes, elles apparurent comme une machine moderne, hors de toute mesure, quelque machine à vapeur, quelque chaudière destinée à la digestion d'un peuple, gigantesque ventre de métal, boulonné, rivé, fait de bois, de verre et de fonte, d'une élégance et d'une puissance de moteur mécanique, fonctionnant là, avec la chaleur du chauffage, l'étourdissement, le branle furieux des roues.³⁵⁰

Cette description des Halles est d'inspiration fantastique voire surréelle soulignée d'emblée par l'expression « *sortir du rêve* ». L'accent est mis sur les impressions que suscite la vue d'un énorme monument pour la première fois. À mesure qu'il observe les bâtiments de fer émerger des ombres de la nuit en plein soleil matinal, Florent est émerveillé par leur qualité mécanique, et surtout par leur similitude avec une chaudière gigantesque ou une machine à vapeur. L'image des Halles est brouillée par les sensations de Florent. Une première métaphore anthropomorphique transforme les grands marchés en une créature fantasmagorique. Les Halles, ce ventre de Paris, est présenté comme un « *ventre de métal* » exprimant ainsi la rigidité et la puissance. Sa composition : « *boulonné, rivé, fait de bois, de verre et de fonte* », trahit la dominance de la matière dans l'écriture zolienne. Florent est émerveillé par ce monument qu'il ignore, et dont le mystère est renforcé par l'emploi des

³⁵⁰ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47^{ème} éd., Juillet 2014, p. 43.

adjectifs indéfinis mis en parallèle : « *quelque machine à vapeur/quelque chaudière* ». C'est cette tendance de Zola à entourer le réel d'une auréole de mystère et de le polir par une description emphatique et un style chargé d'images qui submerge le lecteur et le plonge dans un monde de rêve et de contes merveilleux.

De même, l'imparfait de la description, par sa valeur épique, efface les limites temporelles des verbes et place la description hors du temps. Comme le temps et l'espace sont brouillés, on est dans un monde sans frontières, un monde de fantaisie et du rêve. On est dans le monde des abstractions et du fantastique.

En somme, en poète, Zola fait preuve d'un curieux goût pour les métaphores. Son style est riche en images inspirées, tantôt des mythes, tantôt de son imagination où il combine la science et la fantaisie de manière surréelle. Cette démarche donne naissance à des descriptions qui effacent les limites entre le concret et l'abstrait, le matériel et l'immatériel et qui abolissent les frontières entre la réalité et l'imagination.

Plus loin les Halles se dressent sous le soleil matinal ; c'est la même scène, mais le soleil a changé l'apparence du marché. L'aquarelle tendre s'est muée en une nature morte aux couleurs criardes :

Il regarda les Halles. Elles flambaient dans le soleil. Un grand rayon entrait par le bout de la rue couverte, au fond, trouant la masse des pavillons d'un portique de lumière ; et, battant la nappe des toitures, une pluie ardente tombait. L'énorme charpente de fonte se noyait, bleussait, n'était plus qu'un profil sombre sur les flammes d'incendie du levant. En haut, une vitre s'allumait, une goutte de clarté roulait jusqu'aux gouttières, le long de la pente

*des larges plaques de zinc. Ce fut alors une cité tumultueuse dans une poussière d'or volante.*³⁵¹

Dans le quartier des Halles, c'est toujours le comestible qui abonde. Par conséquent, on se trouve face à de longues descriptions qui représentent les aliments rassemblés et étalés au marché des Halles. Outre les Halles, Zola réserve énormément de passages où les personnages notamment Florent et surtout Claude brossent des natures mortes de légumes, de fruits, de charcuterie et de poissons.

2.2. La description des légumes

L'étalage de légumes représente un cadre digne d'un peintre parce qu'il met l'accent sur un tas hétérogène et illimité de nourritures et de verdure. C'est à travers les yeux de Florent que nous voyons d'abord les légumes. Cela reflète l'importance de la sensation et du tempérament dans la mise en images ou la description chez l'écrivain naturaliste. Effectivement, la description des légumes à travers le point de vue d'un « meurt-de-faim » relève d'une disposition de la part du narrateur à grossir l'objet décrit. L'abondance démesurée des légumes est influencée par la sensation de la faim qui hante Florent. Le premier chapitre en représente une parfaite illustration. Le chou marque sa forte présence. Ce légume soutient l'esthétique de la diversité que prône le texte en ce qu'il se déploie en de nombreuses espèces. On cite par exemple le chou pommé, le chou-fleur, le chou rouge, etc. La description du chou, du navet, des radis est reprise plusieurs fois dans le roman. Les légumes sont essentiellement mis au service de l'esthétique de l'abondance qu'illustre le texte.

Florent, entouré de nourritures dont l'abondance est monstrueuse, est en train de mourir de faim « *son estomac tordu, tenaillé comme par un fer rouge.* »

³⁵¹ *Ibid.*, p. 51.

Il retourne à Paris sur un camion de légumes. Il est entrevu dans une « *floraison énorme des bouquets rouges des carottes, des bouquets blancs des navets, des légumes débordantes des pois et des choux.* »³⁵² Le premier signe d'abondance est l'emploi du pluriel. Accentué par la métaphore nominale « *floraison* », soutenue elle-même par l'adjectif à valeur hyperbolique « *énorme* », ce tableau rend plus visible la grande quantité des légumes où le personnage, mourant de faim, se sent noyer.

En revanche, l'abondance subit un glissement vers la surabondance. Au niveau lexical, ce glissement se traduit par un changement des expressions qui déterminent les aliments. On ne parle plus de « *bouquets* » de carottes et de navets mais plutôt de « *montagnes* » et des « *entassements* » de choux et de pois :

*Et derrière, les neuf autres tombereaux, avec leurs montagnes de choux, leurs montagnes de pois, leurs entassements d'artichauts, de salades, de céleris, de poireaux, semblaient rouler lentement sur lui et vouloir l'ensevelir, dans l'agonie de sa faim, sous un éboulement de mangeaille.*³⁵³

Ce passage, décrivant l'arrivée des maraîchers aux Halles, nous montre la grande quantité des légumes. L'adjectif numéral cardinal « *neuf* » accentué par l'expression métaphorique « *montagnes de* » marquée par le pluriel et répétée deux fois dans une forme d'insistance, ainsi que le mot « *entassements* », montrent l'excès des légumes. Cette exagération atteint son point culminant lorsqu'on passe à un véritable écoulement de la matière nutritive : Claude, en recourant aux métaphores de « *mer* » de légumes ou de « *fleuve de verdure* », met l'accent sur le débordement de légumes.

C'était une mer. Elle s'étendait de la pointe Saint-Eustache à la rue des Halles, entre les deux groupes de pavillons. Et, aux deux bouts, dans les deux

³⁵² *Ibid.*, p. 13.

³⁵³ *Ibid.*, p. 18.

*carrefours, le flot grandissait encore, les légumes submergeaient les pavés (...) Ces tas moutonnants comme des flots pressés, le fleuve de verdure qui semblait couler dans l'encaissement de la chaussée, pareil à la débâcle des pluies d'automne, prenaient des ombres délicates et perlées.*³⁵⁴

En plus des figures rhétoriques, l'expansion de la description se réalise plus volontiers chez Zola grâce à l'apposition, qui favorise l'écoulement de la matière nutritive dans les halles. Dans ce passage les légumes dépassent toute mesure : c'est l'esthétique zolienne du débordement. Le narrateur recourt à l'image des flots, de fleuve et des pluies pour rendre compte de leur quantité excessive. Le participe présent « *moutonnant* » exprime une action continue et illimitée et produit une impression de réalité. Il nous renvoie à l'image des vagues d'eau dans leur mouvement. Cette image est renforcée par le verbe « *couler* » qui croise le substantif « *débâcle* » dans les termes « *fuite* » et « *énergie* ».

Par le moyen d'une comparaison filée effectuée par « *comme* » puis par « *pareil à* », le descripteur rapprochent deux éléments naturels qui ont en commun l'idée du mouvement et du débordement : les légumes et l'eau.

Le Ventre de Paris a pour thème la peinture de la nourriture, aussi bien que leur écriture. Ainsi, les descriptions des denrées du marché sont offertes comme l'équivalent littéraire de la nature morte en peinture :

*Autour de lui le soleil enflammait les légumes. Il ne reconnaissait plus l'aquarelle tendre des pâleurs de l'aube. Les cœurs élargis des salades brûlaient, la gamme du vert éclataient en vigueurs superbes, les carottes saignaient, les navets devenaient incandescents, dans ce brasier triomphal.*³⁵⁵

Dans ce passage, ce qui attire l'attention, c'est non seulement le fait que le texte se calque sur la peinture, mais aussi que, dans ses propres métaphores

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 43.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 52.

sur la couleur, il annonce et déclare sa propre activité comme calquée sur la peinture : de l'analogie explicite de l'aquarelle délicate des premières lueurs du matin « *l'aquarelle tendre des pâleurs de l'aube* », le texte passe implicitement, dans l'irradiation du soleil qui se lève, à l'équivalent d'une peinture à l'huile lumineuse.

Outre un signe de fertilité et de richesse, cette variété de légumes engendre une multitude de couleurs et de formes rendue plus visible par une tendance à l'organisation qui n'est pas sans traduire un art d'étalage. Il est en effet frappant de constater que les descriptions des étalages de légumes sont faites en accordant une attention toute particulière aux jeux de lumière et à l'éclatement des couleurs comme en témoigne cet extrait qui souligne la mise en ordre harmonieuse des légumes en assimilant l'étalage de Madame François à « *une tapisserie aux couleurs symétriques* » :

*Elle les rangea méthodiquement sur le carreau, parant la marchandise, disposant les fanes de façon à encadrer les tas d'un filet de verdure, dressant avec une singulière promptitude tout un étalage, qui ressemblait, dans l'ombre, à une tapisserie aux couleurs symétriques.*³⁵⁶

Le verbe « ranger », l'adverbe « méthodiquement », le substantif « étalage » et l'adjectif « symétriques » reflètent une esthétique de l'exposition et prouve l'habileté de la maraîchère, Mme François, à organiser l'espace . De même, cet art est rendu plus explicite par une ponctuation marquée par le recours fréquent aux virgules, aux points-virgules et aux deux points qui facilitent l'écoulement des légumes et leurs juxtapositions d'une manière harmonieuse qui trahit leur abondance.

Le Ventre de Paris est avant tout une délectation des yeux. On s'aperçoit dans ce tableau que la description est focalisée principalement sur les couleurs

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 19.

des nourritures. C'est une manière d'exprimer l'importance de la couleur. Les objets sont décrits plus pour leurs couleurs que pour leurs formes. La juxtaposition des couleurs est en quelque sorte une juxtaposition d'objets sans autre lien que le rapprochement et l'arrangement. En voici un exemple probant :

À l'autre bout, au carrefour de la pointe Saint-Eustache, l'ouverture de la rue Rambuteau était barrée par une barricade de potirons orangés, sur deux rangs, s'étalant, élargissant leurs ventres. Et le vernis mordoré d'un panier d'oignons, le rouge saignant d'un tas de tomates, l'effacement jaunâtre d'un lot de concombres, le violet sombre d'une grappe d'aubergines, çà et là, s'allumaient ; pendant que de gros radis noirs, rangés en nappes de deuil, laissaient encore quelques trous de ténèbres au milieu des joies vibrantes du réveil.³⁵⁷

On constate dans ces descriptions que les couleurs foisonnent en tons détachés. Cette façon de représentation leur procure une puissance particulière et met l'accent sur leur répartition qui entraîne une palpitation du regard. : « *les énormes choux blancs* », « *les choux rouges* », « *les potirons oranges* » ou « *le rouge saignant d'un tas de tomates, l'effacement jaunâtre d'un lot de concombres, le violet sombre d'une grappe d'aubergines* ». En fait, Zola décrit la nourriture entassée dans le marché des Halles de manière à la transformer en œuvres d'art, en natures mortes à grandeur extravagante exerçant ainsi un véritable travail de création. Par ailleurs, les couleurs évoquent parfois une certaine musicalité à travers une gamme dont les nuances diffèrent selon le type de légumes.

(...) les empilements de romaines, liées d'un brin de paille, chantaient toute la gamme du vert, de la laque verte des cosses au gros vert des feuilles ; gamme soutenue qui allait en se mourant, jusqu'aux panachures des pieds de

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 44.

*céleris et des bottes de poireaux. Mais les notes aigues, ce qui chantait plus haut, c'étaient toujours les taches vives des carottes.*³⁵⁸

Ces « *gigantesques natures mortes* » sont présentées à travers le point de vue d'un spécialiste en vue de les rendre plus crédibles, plus authentiques et plus frappantes. Le cadre se resserre, le regard s'hypnotise sur l'objet, qui devient le lieu d'un avènement parce qu'il doit livrer plus que l'illusion de sa masse dans l'espace. Par conséquent, le tableau se transforme en événement et les objets s'animent : « *Sur la table d'étalage, des pâtés d'épinards et de chicorée, dans des terrines, s'arrondissaient, se terminaient en pointe, coupés derrière, par de petites pelles, dont on ne voyait que le manche de métal* »³⁵⁹ C'est le type même d'événement que seule la description peut produire : le geste syntaxique structure la vue, fournit au motif ses articulations et fournit au tableau une sorte de vibration et de mouvement.

Cependant, si Claude apprécie, dans un enthousiasme d'artiste ébloui par tout ce qui a rapport avec la nature, la beauté des légumes, et voit en elles des œuvres d'art d'une grande originalité : « *Claude battait des mains, à ce spectacle. Il trouvait ces "gredins de légumes" extravagants, fous, sublimes* »³⁶⁰, Florent, au contraire, voit dans ces Halles crevant de nourriture une occasion perpétuelle de souffrance physique. Les « *gigantesques natures mortes* » qui enlèvent la parole à Claude risquent d'ensevelir Florent. Là où Claude, joyeusement esthétise, sublime et ordonne cette surabondance de matière, Florent en est complètement écoeuré. La vue des marchandises comme nature morte ne peut plus être soutenue devant un estomac vide ou par un maigre. Donc, outre leur valeur ornementale et artistique, ces longues descriptions qui représentent les aliments rassemblés et étalés au marché des Halles, révèle une fonction symbolique et critique. Effectivement, Florent

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 33.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 44.

considère les aliments comme des obstacles qui empêchent les gens d'être conscients et de voir au-delà des surfaces et des formes. Tel un poète pensant son siècle, il propose pour sortir de cette sphère d'ignorance de rompre avec la nourriture, et partant avec cette société consommatrice.

2.3. La description de la viande

Par ailleurs, la description de la charcuterie des Quenu est l'un des passages les plus représentatifs du débordement dans l'œuvre. L'auteur nous la décrit sous le signe de l'excès à travers les yeux du revenant du baigneur Florent. Effectivement, la charcuterie déborde de viande. Sous la rubrique viande, on trouve plusieurs types de chair : la viande de veau, de bœuf, de mouton, de cochon et la viande de volaille. De plus, la viande de veau et celle du porc se déploient en plusieurs plats : rillettes, saucisson, langue fourrée de Strasbourg, boudin noir, andouilles, jambonneau désossé et pâté.

Pour nous informer de cette profusion dans la charcuterie, le narrateur, moyennant le point de vue de Florent, déploie une très longue description qui nous livre une nature morte en veillant à respecter l'organisation des objets sur le tableau en recourant aux indicateurs spatiaux :

C'était un monde de bonnes choses, de choses fondantes, de choses grasses. D'abord, tout en bas, contre la glace, il y avait une rangée de pots de rillettes, entremêlés de pots de moutarde. Les jambonneaux désossés venaient au-dessus, avec leur bonne figure ronde, jaune de chapelure, leur manche terminé par un pompon vert. Ensuite arrivaient les grands plats : les langues fourrées de Strasbourg, rouges et vernies, saignantes à côté de la pâleur des saucisses et des pieds de cochon ; les boudins, noirs, roulés comme des couleuvres bonnes filles ; les andouilles, empilées deux à deux, crevant de santé ; les saucissons, pareils à des échines de chancre, dans leurs chapes d'argent ; les pâtés, tout chauds, portant les petits drapeaux de leurs étiquettes ; les gros jambons, les grosses pièces de veau et de porc, glacées, et dont la gelée avait

des limpidités de sucre candi. Il y avait encore de larges terrines au fond desquelles dormaient des viandes et des hachis, dans des lacs de graisse figée (...) Enfin, tout en haut, tombant d'une barre à dents de loup, des colliers de saucisses, de saucissons, de cervelas, pendaient, symétriques, semblables à des cordons et à des glands de tentures riches ; tandis que, derrière, des lambeaux de crépine mettaient leur dentelle, leur fond de guipure blanche et charnue. Et là, sur le dernier gradin de cette chapelle du ventre, au milieu des bouts de la crépine, entre deux bouquets de glaïeuls pourpres, le reposoir se couronnait d'un aquarium carré, garni de rocailles, ou deux poissons rouges nageaient, continuellement.³⁶¹

Mais c'est dans une autre scène du roman, que Zola souligne clairement le rapport entre la nourriture et la peinture, en en inversant les termes. Dans cet extrait du roman, *Claude Lantier*, qui sera plus tard le peintre de *L'Œuvre*, raconte à Florent une de ses réalisations artistiques considérée comme sa plus belle œuvre, lorsqu'il est parvenu à représenter les entrailles des Halles en recomposant l'étalage d'une charcuterie, pour les fêtes de Noël de l'année précédente. Mis hors de lui par la mollesse insupportable d'Auguste, le misérable garçon de la charcuterie, lors de la composition de l'étalage, Claude intervient pour refaire la devanture, comme s'il s'agissait d'une véritable œuvre d'art. Il commence par exposer les couleurs dont il dispose pour travailler et il décrit avec un enthousiasme quasi comique ce qu'il dit être sa plus belle œuvre :

Vous comprenez, j'avais tous les tons vigoureux, le rouge des langues fourrées, le jaune des jambonneaux, le bleu des rognures de papier, le rose des pièces entamées, le vert des feuilles de bruyère, surtout le noir des boudins, un noir superbe que je n'ai jamais pu retrouver sur ma palette. Naturellement, la crépine, les saucisses, les andouilles, les pieds de cochon panés, me donnaient des gris d'une grande finesse.³⁶²

³⁶¹ *Ibid.*, pp. 55-57.

³⁶² *Ibid.*, pp. 246-247.

La description n'est pas seulement le double d'une nature morte picturale mais un espace spécifique où chaque objet est traité comme une sorte de touche. Le jeune peintre insiste sur la juxtaposition des couleurs vives et contrastées qui attire les regards : rouge, jaune, bleu, rose, vert, noir, gris. On peut même percevoir des nuances d'une même teinte : rouge et rose, noir et gris. Après avoir passé ses « pigments » en revue, Claude poursuit :

Alors je fis une véritable œuvre d'art. Je pris les plats, les assiettes, les terrines, les bocaux ; je posai les tons, je dressai une nature morte étonnante, où éclataient des pétards de couleur, soutenus par des gammes savantes. Les langues rouges s'allongeaient avec des gourmandises de flamme, et les boudins noirs, dans le chant clair des saucisses, mettaient les ténèbres d'une indigestion formidable. J'avais peint, n'est-ce pas ? la glotonnerie du réveillon, l'heure de minuit donnée à la mangeaille, la goinfrerie des estomacs vidés par les cantiques. En haut, une grande dinde montrait sa poitrine blanche, marbrée, sous la peau, des taches noires des truffes. C'était barbare et superbe, quelque chose comme un ventre aperçu dans une gloire, mais avec une cruauté de touche, un emportement de raillerie tels, que la foule s'attroupa devant la vitrine, inquiétée par cet étalage qui flambait si rudement.³⁶³

Dans cet extrait, les objets sont décrits comme des sujets qui accaparent l'attention parce qu'ils sont arrangés d'une manière originale et non pas comme des objets exposés au hasard à la devanture de la charcuterie. Cette manière de faire indique une volonté esthétique dans l'espace représenté et montre que nous sommes bel et bien face à une nature morte. Par ailleurs, le texte installe sans ambiguïtés la description dans le registre pictural d'autant plus que Claude recourt constamment au vocabulaire pictural qui est particulièrement présent dans le passage : véritable œuvre d'art, tons, nature morte, couleurs, gammes savantes, j'avais peint, taches, cruauté de touche.

³⁶³ *Ibid.*, p. 247.

Cette « véritable œuvre » évoque les tableaux des peintres impressionnistes raillés par la foule et leur technique faisant appel à des touches avec de violents contrastes de couleurs. De fait, par l'étalage « *barbare et superbe* » qu'il réalise, Claude introduit dans l'univers académique de sa tante Lisa les violents contrastes de couleurs pures qu'affectionnait son ami d'enfance Cézanne. De même, la nudité indécente de la dinde trônant au sommet fait penser aux nus de Manet en particulier dans ses deux tableaux *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia*. En effet, la dernière toile a secoué le champ culturel par l'exposition de la nudité mais loin de toute grandeur et sacralisation de la femme peinte.

Malheureusement, la charcutière est affolée par cet étalage qui flambe de couleurs et le démantèle :

Quand ma tante Lisa revint de la cuisine, elle eut peur, s'imaginant que j'avais mis le feu aux graisses de la boutique. La dinde, surtout, lui parut si indécente qu'elle me flanqua à la porte, pendant qu'Auguste rétablissait les choses, étalant sa bêtise.³⁶⁴

Claude souligne l'inquiétude de la foule qui s'attroupait devant la charcuterie, et même la peur d'un des personnages, la tante du peintre, Lisa. Cette attitude du public (la foule et Lisa) provoque l'indignation du peintre et le pousse à critiquer ses goûts : « *Jamais ces brutes ne comprendront le langage d'une tache rouge mise à côté d'une tache grise* »³⁶⁵, surtout qu'il est pleinement satisfait de sa création, comme en témoignent les expressions hyperboliques « *ma plus belle œuvre* », « *c'est mon chef-d'œuvre* » et « *je n'ai jamais rien fait de mieux* ».

Ainsi, la représentation picturale du « *Ventre de Paris* » passe forcément par le recours à la nature morte qui se confond avec ce qui nourrit la peinture :

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 247.

³⁶⁵ *Ibid.*

les couleurs. Dans le roman de Zola, tous les projets de tableaux de Claude reposent sur cette confusion des aliments et des pigments. C'est donc surtout par le biais de la perspective de Claude que les métaphores picturales s'actualisent dans le texte. Les descriptions alimentaires, déjà imprégnées d'un sens esthétique sous la plume zolienne, prennent forme et deviennent de véritables œuvres d'art sous l'œil de Claude :

[Claude] *demeurait en extase, en face des grands mous pendus aux crocs de la criée. Il expliqua souvent à Cadine et à Marjolin que rien n'était plus beau. Les mous étaient d'un rose tendre, s'accroissant peu à peu, bordé, en bas, de carmin vif ; et il les disait en satin moiré, ne trouvant pas de mot pour peindre cette douceur soyeuse, ces longues allées fraîches, ces chairs légères qui retombaient à larges plis, comme des jupes accrochées de danseuses. Il parlait de gaze, de dentelle laissant voir la hanche d'une jolie femme. Quand un coup de soleil, tombant sur les grands mous, leur mettait une ceinture d'or, Claude, l'œil pâmé, était plus heureux que s'il eut vu défiler les nudités des déesses grecques et les robes de brocart des châtelaines romantiques.*³⁶⁶

Le personnage, ébloui par les mous exposés, est attiré par la diversité de leurs couleurs « *rose tendre* », « *carmin vif* », « *satin moiré* ». Il insiste aussi sur le changement de ces couleurs en contact avec le soleil qui « *leur mettait une ceinture d'or* ». Emporté par une jouissance devant ce spectacle, Claude recourt à des rapprochements avec le corps d'une jolie femme pour dénigrer les sujets de la peinture académique « *les nudités des déesses grecques et les robes de brocart des châtelaines romantiques* ».

2.4. Les fruits de la Sarriette

De même, l'abondance dans ce roman, ne concerne pas uniquement les légumes et la viande. Elle caractérise bien d'autres aliments tels les fruits. Dans la différence des formes, des couleurs, des odeurs et des goûts de plusieurs

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 217.

types et espèces d'un même produit alimentaire, les fruits de la Sarriette constituent un des tableaux les plus représentatifs de cette esthétique de la nature morte.

L'étalage des fruits de la Sarriette est l'un des passages les plus typiques de la diversité dans le texte. Pour le décrire, Zola brosse une nature morte digne d'un peintre comme son ami Cézanne connu surtout pour ses natures mortes superbes :

À l'étalage, les beaux fruits, délicatement parés dans des paniers, avaient des rondeurs de joues qui se cachent, des faces de belles enfants entrevues à demi sous un rideau de feuilles ; les pêches surtout, les Montreuil rougissantes, de peau fine et claire comme des filles du Nord, et les pêches du Midi, jaunes et brûlées, ayant le hâle des filles de Provence. Les abricots prenaient sur la mousse des tons d'ambre, ces chaleurs de coucher de soleil qui chauffent la nuque des brunes, à l'endroit où frisent de petits cheveux. Les cerises, rangées une à une, ressemblaient à des lèvres trop étroites de Chinoise qui souriaient : les Montmorency, lèvres trapues de femme grasse ; les Anglaises, plus allongées et plus graves ; les guignes, chair commune, noire, meurtrie de baisers ; les bigarraux, tachés de blanc et de rose, au rire à la fois joyeux et fâché. Les pommes, les poires s'empilaient, avec des régularités d'architecture, faisant des pyramides, montrant des rougeurs de seins naissants, des épaules et des hanches dorées, toute une nudité discrète, au milieu des brins de fougère; elles étaient de peaux différentes, les pommes d'api au berceau (...)³⁶⁷

De l'analyse de ce passage décrivant les fruits étalés dans la boutique de la Sarriette, il ressort que le descripteur procède par une certaine anthropomorphisation des fruits en recourant systématiquement au corps humain pour les caractériser. Insistons tout d'abord sur les parties du corps auxquelles sont comparés les fruits. Pour décrire les fruits exposés, il évoque les « *rondeurs de joues* », la « *nuque* », les « *lèvres* », les « *seins naissants* » ou encore « *des épaules et des hanches dorées* » pour faire le lien entre la beauté

³⁶⁷ *Ibid.*, pp. 273-274.

des fruits et celle de la jeune marchande et pour souligner le désir suscité par les deux à la fois. Ce désir est souligné davantage par l'insistance sur une « nudité discrète », sur les « joues qui se cachent » et sur les « faces de belles enfants entrevues à demi » afin de renforcer le côté coquette du personnage.

Si les descriptions zoliennes plaçaient déjà sur un même niveau les métaphores alimentaires et humaines en inversant leurs propriétés connotatives respectives, il est intéressant de noter que c'est par le biais du regard de Claude que ces descriptions se détachent du corps du texte afin de devenir lisibles tel un tableau. Effectivement, Zola semble ne jamais vouloir intervenir lui-même pour orienter la description : c'est toujours un personnage qui la prend en charge. Les personnages peuvent ne plus être que des utilités, que les peintres en action, comme Claude composant l'étalage des Quenu.

2.5. Les poissons et la richesse

La grande quantité de la matière nutritive est essentiellement le signe d'une société foncièrement consommatrice. Une société occupée par le commerce et l'accumulation de l'argent et dont la vie est caractérisée par la prospérité. Cette dernière est rendue plus visible par la description des produits de la marée. Il s'agit de poissons appartenant à différentes classes, ramenés de lieux variés et renvoyant à des saisons diverses. Les nombreuses descriptions du marché de la marée rendent compte de l'abondance des produits de la mer :

On déchargeait, on déballait la marée, dans l'enceinte fermée des bancs, et jusque sur les trottoirs. C'était, le long du carreau, des amoncellements de petites bourriches, un arrivage continu de caisses et de paniers, des sacs de moules empilés laissant couler des rigoles d'eau.³⁶⁸

Dans cet extrait, l'utilisation du pluriel, le terme « amoncellement » et l'expression « arrivage continu » connotent la quantité illimitée des poissons.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 127.

Un peu plus loin, on se trouve face à une autre illustration de l'hypertrophie alimentaire :

Les sacs de moules, renversés, coulaient, dans des paniers ; on en vidait d'autres à la pelle. Les mannes défilaient les raies, les soles, les maquereaux, les saumons, apportés et remportés par les compteurs-verseurs, au milieu des bredouillements qui redoublaient, et de l'écrasement des poissonnières qui faisaient craquer les barres de fer.³⁶⁹

Le foisonnement des poissons est manifeste à travers les verbes « coulaient » et « défilaient » qui suggèrent l'idée du grand nombre. De même, l'énumération est ouverte pour montrer que la liste est infinie. Le syntagme prépositionnel « à la pelle » est une expression qui évoque la grande quantité et le verbe « redoublaient » exprime la croissance et la multiplication. Le verbe « couler » fait appel à une métaphore déjà mentionnée lors de la description des légumes et de la charcuterie des Quenu, c'est la métaphore de l'écoulement énergétique de la matière qui se transforme en une mer exprimant ainsi l'idée du débordement. C'est ce que Marie Scarpa appelle le « phénomène de grossissement » :

Ce phénomène de « grossissement » est tellement net que l'on peut littéralement parler de gigantisme, opéré le plus souvent par le biais de la métaphore corporelle. Ce n'est pas seulement les « tas » des denrées qui sont impressionnants mais les denrées en elles-mêmes : que dire au premier chapitre de ces « énormes choux blancs », de ce « gros radis noir » et surtout de ces potirons « élargissant leur gros ventres » ? Les espaces qui les exposent, à savoir l'ensemble du marché, sont pris aussi dans cette logique. Les Halles centrales, sont prises aussi dans cette logique. Les Halles centrales qu'elles soient vues par le narrateur, Claude ou Florent (et par tous les autres personnages, d'ailleurs), nous sont décrites, presque toujours, d'une façon hyperbolique.³⁷⁰

³⁶⁹*Ibid.*, p. 132.

³⁷⁰ SCARPA, Marie, *op. cit.*, p. 32.

De ce point de vue, le penchant de Zola pour l'hyperbolisation et, selon l'expression de Zola, « l'agrandissement » des aliments est incontestable comme il l'atteste lui-même lorsqu'il est amené à analyser son tempérament lyrique et le mécanisme de son œil dans une lettre à Céard³⁷¹ du 22 mars 1885 :

J'agrandis, cela est certain ; mais je n'agrandis pas comme Balzac, pas plus que Balzac n'agrandit comme Hugo. Tout est là, l'œuvre est dans les conditions de l'opération. Nous mentons tous plus ou moins, mais quelle est la mécanique et la mentalité de notre mensonge ? Or - c'est ici que je m'abuse peut-être - je crois encore que je mens pour mon compte dans le sens de la vérité. J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte. La vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole.³⁷²

Animé par son désir de tout dire, Zola entasse description sur description. La description lexicographique, qui énumère les noms des différentes espèces de poissons, « *les cabillauds, les aigrefins, les carrelets, les plies, les limandes* », est le moyen favori de cet inventaire naturaliste du monde qui donne à la description une importance capitale. Néanmoins, pour rendre compte de cette surabondance de poissons, il ne suffit pas de nommer, mais il s'agit de « peindre ». De ce fait, la description des poissons constitue un moment propice pour Florent, le nouvel inspecteur de la marée, pour qu'il nous peigne une nature morte extraordinaire à travers la reprise de la technique énumérative de ce genre pictural comme le montre le passage suivant :

(...) les harengs, légèrement tordus, montraient tous, sur leurs robes laminées, la meurtrissure de leurs ouïes saignantes ; les dorades grasses se teintaient d'une pointe de carmin, tandis que les maquereaux, dorés, le dos strié de brunissures verdâtres, faisaient luire la nacre changeante de leurs flancs, et que les grondins roses, à ventres blancs, les têtes rangées au centre des mannes, les queues rayonnantes, épanouissaient d'étranges floraisons, panachées de

³⁷¹ Henry Céard (18 novembre 1851 - 16 août 1924) est un romancier, poète, auteur dramatique et critique littéraire français. Écrivain naturaliste, il fut un ami proche d'Émile Zola jusqu'à l'affaire Dreyfus.

³⁷² Cité par Colette BECKER in *Zola : Le Saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002, p. 95.

*blanc de perle et de vermillon vif. Il y avait encore des rougets de roche, à la chair exquise, du rouge enluminé des cyprins, des caisses de merlans aux reflets d'opale, des paniers d'éperlans, de petits paniers propres, jolis comme des paniers de fraises, qui laissaient échapper une odeur puissante de violette.*³⁷³

Chacune de ces descriptions ne forme qu'une image de couleur « *les nacres roses, les coraux saignants, les perles laiteuses, toutes les moires et toutes les pâleurs glauques de l'Océan* ». L'auteur entasse couleur sur couleur jusqu'à ce que sa description se compose d'une série d'images enchaînées. Comme dans toutes les évocations des légumes, des fruits, de la viande, il y a dans cette description une très grande richesse de formes et de couleurs de telle manière qu'on est ébloui par cette débauche de couleur et qu'on ne voit plus qu'un mélange de taches colorées. Comme une toile d'obédience impressionniste qu'on doit observer de loin pour en saisir les lignes et apprécier l'effet, on ne peut comprendre ce genre de descriptions que dans l'ensemble, car si on l'examine de trop près, l'effet est brouillé.

En sus, le poisson est associé à la richesse et au luxe en vertu de son prix cher et de son goût exquis. C'est ce qui explique, peut-être, le lien entre cet aliment et les bijoux que souligne Zola dans la suite de l'extrait ci-dessus :

Florent écoutait mal les explications de monsieur Verlaque, Une barre de soleil, tombant du haut vitrage de la rue couverte, vint allumer ces couleurs précieuses, lavées et attendries par la vague, irisées et fondues dans les tons de chair des coquillages, l'opale des merlans, la nacre des maquereaux, l'or des rougets, la robe lamée des harengs, les grandes pièces d'argenterie des saumons. C'était comme les écrins, vidés à terre, de quelque fille des eaux, des parures inouïes et bizarres, un ruissellement, un entassement de colliers, de bracelets monstrueux, de broches gigantesques, de bijoux barbares, dont l'usage échappait. Sur le dos des raies et des chiens de mer, de grosses pierres sombres, violâtres, verdâtres, s'enchâssaient dans un métal noirci ; et les minces barres

³⁷³ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47ème éd., Juillet 2014, p. 128.

*des équilles, les queues et les nageoires des éperlans, avaient des délicatesses de bijouterie fine.*³⁷⁴

La métaphore filée des bijoux vise à souligner la grande valeur des poissons, aliment associé souvent à la prospérité. Sa valeur et son abondance incite Zola à lui consacrer une longue et flamboyante description. Le flamboiement qu'évoque la métaphore des bijoux plonge le lecteur dans un monde merveilleux pareil à celui des contes.

2.6. Les fleurs de Cadine

Dans *le Ventre de Paris*, nous trouvons aussi les fleurs qui présentent l'une des composantes premières des natures mortes permettant une manipulation particulière des couleurs :

*Ils étaient au milieu du marché des fleurs coupées. Sur le carreau, à droite et à gauche, des femmes assises avaient devant elles des corbeilles carrées, pleines de bottes de roses, de violettes, de dahlias, de marguerites. Les bottes s'assombrissaient, pareilles à des taches de sang, pâlissaient doucement avec des gris argentés d'une grande délicatesse. Près d'une corbeille, une bougie allumée mettait là, sur tout le noir d'alentour, une chanson aiguë de couleur, les panachures vives des marguerites, le rouge saignant des dahlias, le bleuissement des violettes, les chairs vivantes des roses. Et rien n'était plus doux ni plus printanier que les tendresses de ce parfum rencontrées sur un trottoir.*³⁷⁵

Les fleurs sont des éléments fréquemment présents dans les tableaux de nature morte. Ils représentent le plaisir de la vie par leurs couleurs vives qui les rendent plus vivantes. De plus, les fleurs symbolisent l'instantanéité et la fugacité du temps à travers la brièveté de leur vie, l'un des thèmes principaux chez les peintres impressionnistes.

³⁷⁴ *Ibid.*, pp. 128-129.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 38.

*C'était, chaque matin, des brassées de fleurs achetées aux horticulteurs de la banlieue, des paquets de mousse, des paquets de feuilles de fougère et de pervenche, pour entourer les bouquets. Cadine restait émerveillée devant les brillants et les valenciennes que portaient les filles des grands jardiniers de Montreuil, venues au milieu de leurs roses (...) Cadine ne montrait plus que les mèches frisées de ses cheveux au-dessus des bottes de pensées, de réséda, de marguerites ; elle était noyée, perdue sous les fleurs (...) Les rouges y dominaient, coupés de tons violents, de bleus, de jaunes, de violets, d'un charme barbare (...) Puis, c'étaient des roses, saignantes comme des cœurs ouverts, dans des lacs d'œillets blancs ; des glaïeuls fauves, montant en panaches de flammes parmi des verdure effarées (...)*³⁷⁶

On note la diversité des fleurs et la richesse de leurs couleurs à travers le recours à l'apposition et aux figures rhétoriques.

2.7. Le dessert dans *L'Assommoir*

L'œuvre de Zola *Le Ventre de Paris* est singulièrement marquée par ses emprunts aux arts plastiques et en particulier au genre de la nature morte. Pourtant, ce genre pictural n'est plus l'apanage du roman sur les Halles puisqu'on le rencontre dans d'autres œuvres comme *L'Assommoir* où on trouve certaines descriptions relevant aussi de ce genre. Mais c'est surtout le dessert qui donne à Zola l'occasion d'une nature morte que ne désavoueraient pas les impressionnistes comme l'atteste le passage suivant :

Le dessert était servi. Au milieu, il y avait un gâteau de Savoie en forme de temple, avec un dôme à côtes de melon, et, sur le dôme, se trouvait plantée une rose artificielle, près de laquelle se balançait un papillon en papier d'argent, au bout d'un fil de fer. Deux gouttes de gomme, au cœur de la fleur, imitaient deux gouttes de rosée. Puis, à gauche, un morceau de fromage blanc nageait dans un plat creux tandis que, dans un autre plat, à droite, s'entassaient

³⁷⁶ *Ibid.*, pp. 208-209.

*de grosses fraises meurtries dont le jus coulait. Pourtant, il restait de la salade, de grandes feuilles de romaine trempées d'huile.*³⁷⁷

Dans ce tableau littéraire, les adverbes et les locutions adverbiales de position ou de direction reviennent souvent et montrent l'intérêt que Zola prend à l'étude de l'espace. Il l'organise tel un peintre en veillant à préciser l'emplacement de chacun des objets par le recours à des connecteurs spatiaux tels « *au milieu* », « *à côté de* », « *sur le dôme* », « *près de* », « *au cœur de* » « *à gauche* », « *à droite* ». De même, le point de vue, l'angle du regard viennent donner un aspect mouvant à ce tableau. Le descripteur traite la surface de la table comme s'il était penché dessus ce qui entraîne une fragmentation du champ de vision. Effectivement, la table est saisie de très près, elle envahit presque tout le tableau et les objets accaparent l'attention.

3. Les portraits

La description des personnages affiche distinctement la sensibilité de Zola à la peinture. Ses portraits littéraires aspirent à être de véritables répliques des portraits picturaux. En effet, on constate qu'aux antipodes des lieux que l'écrivain naturaliste décrit d'une manière très détaillée dans ses œuvres, les personnages sont abordés de façon plus laconique qui s'oppose radicalement à celle de Balzac, le précurseur du réalisme. Effectivement, là où son devancier attribue à ses personnages des portraits exhaustifs dès leur apparition dans le récit, Zola donne quelques traits descriptifs significatifs à chaque fois que le personnage fait son apparition dans le cours des événements. Du coup, la description réservée aux personnages est fragmentée en une foule de touches, d'impressions fugaces en rapport avec les changements de l'histoire et du temps.

³⁷⁷ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, p. 206.

3.1. Les personnages féminins

L'inspiration de Zola est particulièrement plastique, même lorsqu'il décrit ses personnages surtout féminins. Comme Renoir, il aime dépeindre la femme forte comme la voluptueuse Lisa, la cousine charcutière de Claude dans *Le Ventre de Paris*, dont il souligne la taille plantureuse pour mettre en exergue par contraste la maigreur de Florent, qui, lui, est décharné :

Florent sentit un frisson à fleur de peau ; et il aperçut une femme, sur le seuil de la boutique, dans le soleil. Elle mettait un bonheur de plus, une plénitude solide et heureuse, au milieu de toutes ces gaietés grasses. C'était une belle femme. Elle tenait la largeur de la porte, point trop grosse pourtant, forte de la gorge, dans la maturité de la trentaine. Elle venait de se lever, et déjà ses cheveux, lisses, collés et comme vernis, lui descendaient en petits bandeaux plats sur les tempes. Cela la rendait très propre. Sa chair paisible, avait cette blancheur transparente, cette peau fine et rosée des personnes qui vivent d'ordinaire dans les graisses et les viandes crues. Elle était sérieuse plutôt, très calme et très lente, s'égayant du regard, les lèvres graves. Son col de linge empesé bridant sur son cou, ses manches blanches qui lui montaient jusqu'aux coudes, son tablier blanc cachant la pointe de ses souliers, ne laissaient voir que des bouts de sa robe de cachemire noir, les épaules rondes, le corsage plein, dont le corset tendait l'étoffe, extrêmement. Dans tout ce blanc le soleil brûlait. Mais trempée de clarté, les cheveux bleus, la chair rose, les manches et la jupe éclatantes, elle ne clignait pas les paupières, elle prenait en toute tranquillité béate son bain de lumière matinale, les yeux doux, riant aux Halles débordantes. Elle avait un air de grande honnêteté.³⁷⁸

La description des « *cheveux bleus, la chair rose, la manche et la jupe éclatantes* » montre que Zola, tels les peintres impressionnistes, compose en véritable peintre « *sans reculer devant les effets de coloration les plus*

³⁷⁸ *Ibid.*, pp. 57-58.

imprévis. »³⁷⁹ Il reprend aussi cette couleur « le bleu » très appréciée par les peintres de plein air et surtout par Claude Monet.

De l'analyse de cette description de Lisa, il ressort que l'apparence physique du personnage est fortement liée à son caractère moral. En fait, pour décrire la peau de la charcutière, Zola écrit que « *sa chair, paisible, avait cette blancheur transparente, cette peau fine et rosée des personnes qui vivent d'ordinaire dans les graisses et les viandes* », ou encore « *trempee de clarté, les cheveux bleus, la chair rose, les manches et la jupe éclatantes, elle ne clignait pas les paupières* ». Derrière le calme apparent du personnage, nous discernons à travers les occurrences dérivées de « rose », qu'il y a une certaine contamination lexicale entre Lisa et le lieu où elle vit. Très attaché à sa théorie du milieu, Zola confirme cette association lors d'une seconde description :

*Ce jour-là, elle avait une fraîcheur superbe ; la blancheur de son tablier et de ses manches continuait la blancheur des plats, jusqu'à son cou gras, à ses joues rosées, où revivaient les tons tendres des jambons et les pâleurs des graisses transparentes. Intimidé à mesure qu'il la regardait, inquiet par cette carrure correcte, Florent finit par l'examiner à la dérobée, dans les glaces, autour de la boutique. Elle s'y reflétait de dos, de face, de côté ; même au plafond, il la retrouvait, la tête en bas, avec son chignon serré, ses minces bandeaux, collés sur les tempes. C'était toute une foule de Lisa, montrant la largeur des épaules, l'emmanchement puissant des bras, la poitrine arrondie, si muette et si tendue, qu'elle n'éveillait aucune pensée charnelle et qu'elle ressemblait à un ventre.*³⁸⁰

La relation harmonieuse manifeste entre Lisa et le décor qui l'entoure participe à une sorte d'animalisation du personnage. Ce constat est généré par l'effet miroir entre la chair de la femme et celui du jambon. Par ailleurs, le rapprochement avec le « ventre » dévalorise la charcutière en gommant toute

³⁷⁹ ZOLA, Émile, « Le Naturalisme au Salon [1880] », *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 422.

³⁸⁰ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47ème éd., Juillet 2014, p. 93.

idée de désir suscitée par son corps et en effaçant les traits qui pourraient être interprétés comme les signes d'une sensualité.

Cet extrait convoque aussi l'une des critiques de Zola à l'égard d'une toile de Cabanel décrite par le critique d'art comme suit : « *Avec lui elles peuvent se décolleter tant qu'elles veulent ; elles ne cessent d'être chastes, car il transforme le corps en rêve ; il le peint en œufs brouillés avec une légère trace de carmin.* »³⁸¹ Par conséquent, le corps féminin est dépourvu de son érotisme pour n'exposer que ses fonctions vitales. Au milieu de cet étalage de viandes qui connotent la profusion, Lisa est un « ventre »³⁸² à la peau grasse et rose comme celle du porc. Effectivement, cette absence de sensualité est mise en avant particulièrement par les différentes comparaisons entre la charcutière et le cochon. Zola la décrit également comme ayant une « *belle face tranquille de vache sacrée* »³⁸³ et sa concurrente, la Normande, la qualifie à son tour de « *grosse vache* »³⁸⁴ qui « *se ficelle comme ses saucissons* ». ³⁸⁵

Cette dépréciation se dégage aussi des portraits d'autres personnages du roman. Observons, sur ce point, la description du personnage de la Normande, la poissonnière des Halles :

*Alors, le balancement de ses jupes dégageait une buée ; elle marchait au milieu d'une évaporation d'algues vaseuses ; elle était, avec son grand corps de déesse, sa pureté et sa pâleur admirables, comme un beau marbre ancien roulé par la mer et ramené à la côte dans le coup de filet d'un pêcheur de sardines. Florent souffrait ; il ne la désirait point.*³⁸⁶

³⁸¹ ZOLA, Émile, « Lettres de Paris. L'école française de peinture à l'exposition de [1878] », *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 373.

³⁸² SCARPA, Marie, *op. cit.*, p. 35. Selon cette spécialiste d'ethnocritique, le « ventre » est un mot-thème du roman « dont il va solliciter les sèmes principaux, et plus particulièrement celui de rondeur ».

³⁸³ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47ème éd., Juillet 2014, p. 126.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 177.

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 175.

Le rapport ambigu qu'entretenait Zola avec la sensualité dans la description du corps féminin est patent dans ce passage. La poissonnière ne dégage pas de sensualité en dépit des qualificatifs mélioratifs « *corps de déesse* » et « *pâleur admirable* ». Cette absence du pouvoir de séduction chez le personnage, révélée par le rapprochement avec la déesse, était déjà évoquée par Zola dans ses *Causeries* de 1868 :

*L'âge démocratique où nous entrons exigera un art viril. Les déesses nous ennuient déjà ; elles sont blafardes et maigres, ces pauvres déesses égarées dans notre siècle de science ; il n'y a plus que les vieillards qui s'aperçoivent de leur nudité.*³⁸⁷

De même, la mise en parallèle entre la description de la poissonnière en tant que déesse de marbre et entre l'évocation de son aspect froid, laisse entrevoir indirectement le caractère du personnage et trahit la position de Zola à propos de l'idéal esthétique de la peinture académique consistant à recourir aux déesses pour représenter la beauté féminine. En effet, il a déclaré dans l'un de ses articles critiques : « *il faut casser le nez aux déesses* »³⁸⁸. Cela reflète aussi la contribution de l'élément pictural dans la création des descriptions zoliennes comme en témoigne cette citation de P.Caldes et B. Desgranges :

*Mais c'est la peinture qui est l'écran privilégié du roman zolien. (...) Même ceux qui en restent à la photographie, comme la poissonnière du *Ventre de Paris*, s'en inspirent : « *La Normande pos[ant] debout, le bras droit appuyé sur une colonne tronquée* », reproduit, par mimétisme social, les clichés antiquisants de la peinture académique qui triomphe au Salon.*³⁸⁹

Cette comparaison à un style artistique antique fait écho à cette critique que Zola adresse, en 1875, à la figure de l'artiste contemporain en général :

³⁸⁷ ZOLA, Émile, « *Causeries* [1868] », *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 239.

³⁸⁸ ZOLA, Émile, « *Le Salon de 1875* », *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 299.

³⁸⁹ CARLES, Patricia, DESGRANGES, Béatrice, *op. cit.*, p. 38.

Il a dans la tête un vieil idéal (...) C'est ainsi que nous voyons des copies pitoyables, des poupées fabriquées d'après les recettes connues ; un manque absolu de vie : nous ne reconnaissons ni l'homme moderne, ni la femme moderne, ni leurs mœurs, ni leurs coutumes.³⁹⁰

De même, Claire, la jeune sœur de la Normande, se trouve également dévalorisée par la description parce que son portrait rappelle une esthétique dépassée :

Vers la trentaine, sa finesse de nature, sa peau mince que l'eau des viviers rafraîchissait éternellement, sa petite face d'un dessin noyé, ses membres souples, devaient s'épaissir, tomber à l'avachissement d'une sainte de vitrail, encanaillée dans les Halles. Mais, à vingt-deux ans, elle restait un Murillo, au milieu de ses carpes et de ses anguilles, selon le mot de Claude Lantier.³⁹¹

Cette dévalorisation est manifeste d'abord à travers l'expression « *un dessin noyé* » mettant en valeur l'influence du milieu qui provoque une dégénérescence de la chair du personnage. Cela est accentué ensuite par la comparaison avec « *une sainte de vitrail, encanaillée dans les Halles* » qui souligne la fragilité de la poissonnière et son manque de coquetterie. Enfin, le rapprochement avec un portrait de Murillo³⁹², peintre classique qui peignait comme un polisson selon les propos de Claude Lantier, termine cette dépréciation de Claire qui rejoint sa sœur aînée dans cette classification dans une période artistique révolue.

Enfin, la Sarriette, la marchande de fruits, de par sa beauté et sa jeunesse, est parmi les filles les plus érotisés du répertoire zolien. Cependant, comme nous l'avons déjà souligné, Zola trouve une certaine difficulté à transmettre l'idée de la sensualité du personnage à travers son texte :

³⁹⁰ ZOLA, Émile, « Le Salon de 1875 », *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 303.

³⁹¹ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47ème éd., Juillet 2014, p. 149.

³⁹² Bartolomé Esteban Murillo : Peintre espagnol (1617-1682) qui a exécuté un très grand nombre de tableaux à sujet religieux.

La Sarriette était adorable, au milieu de ses fruits, avec son débraillé de belle fille. Ses cheveux frisottants lui tombaient sur le front, comme des pampres. Ses bras nus, son cou nu, tout ce qu'elle montrait de nu et de rose, avait une fraîcheur de pêche et de cerise. Elle s'était pendue par gaminerie des guignes aux oreilles, des guignes noires qui sautaient sur ses joues, quand elle se penchait, toute sonore de rires (...) elle avait la bouche rouge, une bouche maquillée, fraîche du jus des groseilles, comme peinte et parfumée de quelque fard du sérail. Une odeur de prune montait de ses jupes. Son fichu mal noué sentait la fraise.³⁹³

On constate que Zola recourt beaucoup aux tropes rhétoriques pour décrire la Sarriette et son étalage de fruits. On note aussi l'insistance sur le nu du personnage en recourant à l'anaphore à travers la répétition du mot « nu » trois fois. Cependant, le nu de la jeune marchande ne livre aucune connotation de sensualité que lorsqu'il est associé à la fraîcheur des pêches et des cerises. Par conséquent, la Sarriette emprunte son pouvoir sensuel des fruits qui l'entourent.

La difficulté de Zola à décrire la nudité sensuelle du personnage peut être interprétée par son penchant à donner le privilège à l'aspect matériel du corps tout comme il l'a fait lors de son activité de critique d'art. Le corps comme viande, vu chez Lisa, laisse paraître une sensualité plus figurée que celui de la Sarriette qui est fardé et parfumé par les fruits. La chair lue, tout comme la chair vue en peinture, choque si elle n'est que peau. Fardé, elle se distancie déjà de son animalité inhérente pour devenir objet matériel portant à une esthétisation.

Le problème qui se pose donc, pour le texte, est en rapport avec la difficulté de transmettre l'idée de la sensualité. Mais, il ne faut pas oublier que cet échange de caractéristiques entre la jeune marchande et les fruits est

³⁹³ *Ibid.*, pp. 272-273.

manifeste dans les deux sens parce que la jeune fille offre aussi son caractère charnel aux fruits de son étalage. En fait, si la sensualité est quasi absente chez les personnages humains, elle est transportée vers les fruits, corroborant cette idée d'un échange lexical produit par la juxtaposition des éléments du discours.

En interrogeant ce transfert de la sensualité du corps humain aux fruits, nous saisissons la volonté de l'écrivain de rendre concrète l'idée d'un désir vivant. La Sarriette inspire le désir tout comme ses fruits :

Elle sentait aussi la tête lui tourner, en juillet, par les après-midis brûlants, lorsque les melons l'entouraient d'une puissante vapeur de musc. Alors, ivre, montrant plus de chair sous son fichu, à peine mûre et toute fraîche de printemps, elle tentait la bouche, elle inspirait des envies de maraude. C'était elle, c'étaient ses bras, c'était son cou, qui donnaient à ses fruits cette vie amoureuse, cette tiédeur satinée de femme.³⁹⁴

Nous constatons dans ce passage qu'il y a un autre exemple de l'échange lexical entre la Sarriette et les aliments puisque c'est la chair de la femme qui est « à peine mûre et toute fraîche de printemps », et elle « tentait la bouche » comme pour être dévorée, tandis que ce sont les guignes qui ont une chair « meurtrie de baisers ». Ce récital lexical du désir atteint son summum lorsque les fruits deviennent complètement une extension du corps de la jeune femme :

Mais, elle, faisait de son étalage une grande volupté nue. Ses lèvres avaient posé là une à une les cerises, des baisers rouges ; elle laissait tomber de son corsage les pêches soyeuses ; elle fournissait aux prunes sa peau la plus tendre, la peau de ses tempes, celle de son menton, celle des coins de sa bouche ; elle laissait couler un peu de son sang rouge dans les veines des groseilles.³⁹⁵

La sensualité est manifeste à travers les parties du corps que Zola choisit de décrire. Elle est évidente aussi par les gestes de la Sarriette qui « laissait tomber », « laissait couler » et « mettaient en rut » l'étalage de ses fruits.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 275.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 275.

En questionnant ce motif, nous retrouvons l'une des préoccupations majeures de Zola : comment rendre le caractère vivant d'un corps. Rappelons cette phrase de l'auteur dans son Salon de 1868 : « *Il n'y a qu'un moyen de nous faire aimer les nudités, c'est de les rendre vivantes. La vie touchera la foule que ne touche pas la beauté absolue.* »³⁹⁶ Le vivant, fil conducteur de la pensée zolienne et caractéristique fondamentale de l'esthétique naturaliste, peut donc être intégré à la matière textuelle lorsqu'on étend le réseau métaphorique pour y inclure le cru et, d'une certaine manière, la nature.

Le recours à des comparaisons et à des métaphores relevant du domaine pictural pour caractériser les personnages permet au romancier, à la fois, de livrer des indices sur leurs caractères et de réitérer des jugements sur l'esthétique classique, jugements qu'il a exprimés à maintes reprises dans sa critique d'art.

Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, l'auteur nous présente le personnage féminin le plus floral des Rougon-Macquart en l'occurrence Albine, une jeune adolescente vivant comme une bohémienne dans un jardin oublié. Son portrait nous est donné par touches successives livrées à travers le regard de Serge. Ce dernier insiste sur la sensation olfactive pour associer Albine aux fleurs :

*Albine riait sur le seuil du vestibule. Elle avait une jupe orange, avec un grand fichu rouge attaché derrière la taille, ce qui lui donnait un air de bohémienne endimanchée. Et elle continuait à rire, la tête renversée, la gorge toute gonflée de gaieté, heureuse de ses fleurs, des fleurs sauvages tressées dans ses cheveux blonds, nouées à son cou, à son corsage, à ses bras minces, nus et dorés. Elle était comme un grand bouquet d'une odeur forte.*³⁹⁷

Cette association entre Albine et les fleurs est renforcée dans une autre description où le descripteur recourt constamment au champ lexical de l'odeur

³⁹⁶ ZOLA, Émile, « Mon Salon [1868] », *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 228.

³⁹⁷ ZOLA, Émile, *La Faute de l'abbé Mouret*, Le livre de poche, 47^{ème} éd., mars 2018, pp. 109-110.

représenté par les termes et les expressions « *parfum* », « *respirait* », « *sentait bon* », « *mettre dans sa poitrine* » et où on passe de la comparaison de l'extrait précédent à la métaphore du suivant :

*Et Albine était une grande rose, une des roses pâles, ouvertes du matin. Elle avait les pieds blancs, les genoux et les bras roses, la nuque blonde, la gorge adorablement veinée, pâle, d'une moiteur exquise. Elle sentait bon, elle tendait des lèvres qui offraient dans une coupe de corail leur parfum faible encore. Et Serge la respirait, la mettait à sa poitrine.*³⁹⁸

Cette description est faite par touches juxtaposées qui reflètent les sensations éprouvées instantanément par Serge qui est émerveillé par la jeunesse et le charme de la jeune fille comme l'atteste cet autre passage :

*Serge la regardait de tout près, émerveillé de cette vie du rire, dont la **face** de l'enfant resplendissait. Il la reconnaissait à peine, les **joues** trouées de fossettes, les lèvres arquées, montrant le rose humide de la **bouche**, les **yeux** pareils à des bouts de ciel bleu s'allumant d'un lever d'astre (...) Ce fut comme une étoffe d'or dépliée. Ses **cheveux** la vêtirent jusqu'aux reins. Des **mèches** qui lui coulèrent sur la **poitrine**, achevèrent de l'habiller royalement.*³⁹⁹

Les notations qui nous sont livrées ont singulièrement rapport avec le haut du corps féminin et en premier lieu le visage et ses parties qui dégagent la sensualité. Ce procédé mettant en exergue le charme et le caractère sensuel d'Albine qui contraste absolument avec celui des personnages féminins du *Ventre de Paris*, nous montre l'ampleur de la tentation qui guette l'abbé Mouret incapable de détourner le regard de son objet de désir :

Il promenait lentement le regard sur son visage rose, qui s'abandonnait comme endormi ; les paupières avaient une délicatesse de soie vivante ; la

³⁹⁸ *Ibid.*, pp. 221-222.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 223.

*bouche faisait un pli adorable, humide d'un sourire ; le front était une pureté, noyée d'une ligne dorée à la racine des cheveux.*⁴⁰⁰

Comme dans les extraits précédents, la description s'attarde beaucoup sur les détails qui attirent l'attention du personnage regardeur tels le « visage », les « paupières », la « bouche », le « front » et les « cheveux ». Ces détails associés à un lexique laudatif soulignent l'éblouissement de l'abbé et l'éveil de ses sens morts depuis longtemps suite à sa vie sacerdotale.

Un autre personnage féminin clé de Zola est l'héroïne de *L'Assommoir*, Gervaise, qui représente dans le roman toute une classe sociale en l'occurrence celle des ouvriers victimes des conditions de travail et des ravages de l'alcoolisme. Fidèle à sa démarche descriptive des personnages qui s'oppose à la technique du portrait balzacien, Zola nous présente, toujours moyennant le point de vue d'autrui, un portrait éclaté et enrichi au fur et à mesure des événements de l'histoire. En effet, Gervaise est décrite par petites touches récurrentes sur fond de décor varié. Le personnage est ainsi évoqué dans le cadre de la chambre de l'hôtel Boncœur, dans celui de l'Assommoir et à plusieurs reprises au milieu du linge de sa blanchisserie.

Le physique et les traits moraux du personnage évoluent en même temps que sa situation sociale. Les premiers traits de Gervaise nous sont livrés moyennant le regard de son amant Lantier lorsqu'ils étaient encore à Plassans :

*Gervaise n'avait que vingt-deux ans. Elle était grande, un peu mince, avec des traits fins, déjà tirés par les rudesses de sa vie. Dépeignée, en savates, grelottant sous sa camisole blanche où les meubles avaient laissé de leur poussière et de leur graisse, elle semblait vieillie de dix ans par les heures d'angoisse et de larmes qu'elle venait de passer.*⁴⁰¹

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 272.

⁴⁰¹ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, pp. 18-19.

Tout comme les touches rapides et successives jetées sur une toile par un peintre, Zola nous livre dans cet extrait les traits les plus significatifs de son personnage principal. En effet, la description met l'accent sur le contraste éclatant entre le jeune âge du personnage qui n'a que vingt-deux ans et sur l'apparence qu'il donne à cause des conditions dures de sa vie : « *elle semblait vieillie de dix ans par les heures d'angoisse et de larmes qu'elle venait de passer* ».

Les notations suivantes sont fournies cette fois par Copeau, le zingueur amoureux qui regarde sans parler la jeune femme « *dont le joli visage de blonde avait, ce jour-là, une transparence laiteuse de fine porcelaine.* »⁴⁰² et qui est attiré notamment par le caractère sensuel de sa bouche et ses lèvres :

*Il ne reprit pas la parole, continua à la regarder, de tout près, avec une tendresse hardie et qui s'offrait, passionné surtout pour les coins de ses lèvres, de petits coins d'un rose pâle, un peu mouillé, laissant voir le rouge vif de la bouche, quand elle souriait.*⁴⁰³

Le portrait de l'héroïne est enrichi encore une fois par cette description valorisante dans l'ensemble faite par ses voisins. À vingt-huit ans, Gervaise, après avoir pris possession d'une blanchisserie et amélioré le niveau social de sa famille, était belle aux yeux des habitants du quartier malgré sa légère claudication :

*Le quartier trouvait Gervaise bien gentille. Sans doute, on clabaudait sur son compte, mais il n'y avait qu'une voix pour lui reconnaître de grands yeux, une bouche pas plus longue que ça, avec des dents très blanches. Enfin, c'était une jolie blonde, et elle aurait pu se mettre parmi les plus belles, sans le malheur de sa jambe. Elle était dans ses vingt-huit ans, elle avait engraisé. Ses traits fins s'empêtaient, ses gestes prenaient une lenteur heureuse.*⁴⁰⁴

⁴⁰² *Ibid.*, p. 40.

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 129.

Cette réussite au travail se reflète sur la forme de Gervaise qui devient de plus en plus grasse comme le témoigne cette description faite à travers les yeux de Goujet, le fou amoureux de la jeune blanchisseuse :

*Elles avaient une peau fine, toute dorée dans le coup de lumière de la lampe, Gervaise surtout, devenue grasse, les épaules blondes, luisantes comme une soie, avec un pli de bébé au cou, dont il aurait dessiné de souvenir la petite fossette, tant il le connaissait.*⁴⁰⁵

Dans la même perspective, l'un des personnages féminins, qui évoque le plus cette correspondance entre la littérature et la peinture, est sans aucun doute Hélène, le personnage principal d'*Une page d'amour*. Lorsque Zola décrit la première scène d'intimité entre le docteur Deberle et Hélène, il se sert des regards réciproques des deux personnages pour broser le portrait de l'un et de l'autre. Par conséquent, les personnages Zoliens ont tendance de temps en temps à disparaître derrière le flot de descriptions qu'ils motivent : le personnage peut se réduire, comme le peintre, à n'être plus qu'un pur regard, à n'être plus que le prétexte du tableau à faire, à s'effacer derrière le tableau. Ainsi, pour nous présenter le portrait de la femme perçue à travers le regard du docteur, l'auteur se tourne vers Renoir pour s'inspirer de sa toile *La Chevelure* afin de mettre en valeur la beauté de la jeune femme :

Le docteur, qui ne l'avait point encore regardée, leva les yeux, et ne put s'empêcher de sourire, tant il la trouvait saine et forte (...) Jamais il n'avait vu une beauté plus correcte. Grande, magnifique, elle était une Junon châtaine, d'un châtain doré à reflets blonds. Quand elle tournait lentement la tête, son profil prenait une pureté grave de statue. Ses yeux gris et ses dents blanches lui éclairaient toute la face. Elle avait un menton rond, un peu fort, qui lui donnait un air raisonnable et ferme. Mais ce qui étonnait le docteur, c'était la nudité superbe de cette mère. Le châle avait encore glissé, la gorge se découvrait, les bras restaient nus. Une grosse natte, couleur d'or bruni, coulait sur l'épaule et se perdait entre les seins. Et, dans son jupon mal attaché,

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 143.

*échevelée et en désordre, elle gardait une majesté, une hauteur d'honnêteté et de pudeur qui la laissait chaste sous ce regard d'homme, où montait un grand trouble.*⁴⁰⁶

Ce rapprochement avec la statue lors de la description semble avoir pour effet de figer le personnage. En effet, Hélène est présentée « *les mains croisées, dans sa tranquille attitude de mère et de veuve* »⁴⁰⁷. Ce trait descriptif attire l'attention sur l'immobilité du personnage, le calme de la femme qui n'a pas encore succombé à la tentation de l'amour. Cette plasticité se manifeste distinctement lorsque l'auteur la qualifie de « *Junon châtaine, d'un châtain doré à reflets blonds* » et ajoute que « *son profil prenait une pureté grave de statue* » avant de souligner plus tard que « *Charles baisait toujours ses pieds de marbre* ». ⁴⁰⁸

Un peu plus loin, le lecteur est en droit d'obtenir d'autres traits du personnage. Ainsi, la description d'Hélène est éclatée en une multitude de notations qui mettent en avant les traits de la jeune veuve comme en témoigne ce passage :

*Maintenant, elle devait sourire, son visage était rose, ses yeux filaient comme des étoiles. La natte dénouée battait sur son cou. Malgré la ficelle qui les nouait, ses jupes flottaient et découvraient la blancheur de ses chevilles. Et on la sentait à l'aise, la poitrine libre, vivant dans l'air comme dans une patrie.*⁴⁰⁹

Et par la suite, toujours moyennant le point de vue du docteur amoureux, « *Et le docteur, surpris et charmé, l'admirait, tant elle était superbe, grande et forte, avec sa pureté de statue antique, ainsi balancée mollement, dans le soleil printanier* »⁴¹⁰.

⁴⁰⁶ ZOLA, Émile, *Une page d'amour*, Gallimard, 1989, p. 41.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 81.

Dans le roman sur l'art de Zola, *L'Œuvre*, la femme centrale, bien évidemment, c'est Christine, une jeune provinciale orpheline, sans ressources, qui arrive à Paris de son couvent pour servir de lectrice à une vieille femme aveugle. Son nom est révélateur dans la mesure où il fait allusion à tout ce qu'elle va endurer tout au long du récit. Étant donné que son prénom commence par « Christ », elle sera, conformément à son rôle dans le roman, la femme de la passion et du sacrifice. En effet, son avenir est dessiné dès les premières pages, dans sa vision prémonitoire de Paris qui nous informe sur la destinée du personnage :

Ses paupières de nouveau s'étaient closes, un frisson pâlit son visage, elle revoyait la cité tragique, cette trouée des quais s'enfonçant dans des rougeoiements de fournaise, ce fossé profond de la rivière roulant des eaux de plomb, encombré de grands corps noirs, de chalands pareils à des baleines mortes, hérissé de grues immobiles, qui allongeaient des bras de potence. Était-ce donc là une bienvenue ?⁴¹¹

Sa rencontre avec Claude est certainement inattendue. Son train est très en retard que personne ne l'attend plus à la gare. Par ailleurs, un orage d'une rare violence éclate. La malheureuse, trempée et effrayée, se perd dans les rues et se réfugie sous une porte cochère où Claude, s'appêtant à rentrer chez lui, se heurte à elle. Pris de pitié envers elle, le jeune peintre lui propose l'abri de sa chambre. Le lendemain, saisi par son charme, la dessine pendant son sommeil. Ainsi, du corps observé, voici ce que l'auteur nous laisse discerner à travers la description :

La jeune fille, dans la chaleur de serre qui tombait des vitres, venait de rejeter le drap ; et, anéantie sous l'accablement des nuits sans sommeil, elle dormait, baignée de lumière, si inconsciente, que pas une onde ne passait sur sa nudité pure. Pendant sa fièvre d'insomnie, les boutons des épauettes de sa chemise avaient dû se détacher, toute la manche gauche glissait, découvrant la

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 77.

*gorge. C'était une chair dorée, d'une finesse de soie, le printemps de la chair, deux petits seins rigides, gonflés de sève, où pointaient deux roses pâles. Elle avait passé le bras droit sous sa nuque, sa tête ensommeillée se renversait, sa poitrine confiante s'offrait, dans une adorable ligne d'abandon ; tandis que ses cheveux noirs, dénoués, la vêtaient encore d'un manteau sombre.*⁴¹²

Dans cet extrait, nous retrouvons la métaphore filée de la végétation et de la nature, liant « *printemps* », « *sève* » et « *roses* » ainsi que celle plus matérielle comparant chair et tissus avec des termes tels que « *dorée* » et « *finesse de soie* ». À l'intérieur même du regard du peintre sur le corps de la femme, nous constatons ce rapport entre le naturel et l'artificiel, le réel et la représentation.

*C'était ça, tout à fait ça, la figure qu'il avait inutilement cherchée pour son tableau, et presque dans la pose. Un peu mince, un peu grêle d'enfance, mais si souple, d'une jeunesse si fraîche ! Et, avec ça, des seins déjà mûrs. Où diable la cachait-elle, la veille, cette gorge-là, qu'il ne l'avait pas devinée ? Une vraie trouvaille*⁴¹³ !

De même, une autre description de Christine est faite toujours moyennant la focalisation du peintre. Ce dernier, ébloui par la promptitude et la correction de son invitée, lui brosse un portrait par touches rapides et juxtaposées :

*C'était Christine qui repoussait le paravent et qui apparaissait, nette et correcte dans ses vêtements noirs, lacée, boutonnée, équipée en un tour de main. Son visage rosé ne gardait même pas l'humidité de l'eau, son lourd chignon se tordait sur sa nuque, sans qu'une mèche dépassât. Et Claude restait béant devant ce miracle de promptitude, cet entrain de petite ménagère à s'habiller vite et bien.*⁴¹⁴

⁴¹² *Ibid.*, p. 69.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Ibid.*, pp. 80-81.

Cependant, si les touches successives enrichissent les portraits des personnages zoliens, la répétition des mêmes traits finit quelquefois par les transformer en caricatures. Christine, décrite avec précision lorsque Claude la dévisage, est réduite, peu à peu, à deux traits essentiels et dominants en l'occurrence les mâchoires saillantes et les lèvres fortes. Ces traits, qui sont à peine mentionnés au début, sont réitérés dans plusieurs passages : « *C'était à présent le bas qui avançait, la mâchoire passionnée, la bouche saignante, aux belles dents. Et toujours ce sourire énigmatique des jeunes filles, qui raillait peut-être* »⁴¹⁵, ou encore : « *Au fond d'elle, l'insatiable amour grondait, elle demeurait la chair de passion, la sensuelle aux lèvres fortes dans la saillie têtue des mâchoires* »⁴¹⁶, et enfin dans celui-là : « *Sa face s'était gonflée, les yeux doux et le front limpide disparaissaient sous les mèches tordues des cheveux, il n'y avait plus que les mâchoires saillantes, le menton violent, les lèvres rouges.* »⁴¹⁷

3.2. Les personnages masculins

Il va sans dire que la femme joue un rôle de premier plan dans l'œuvre romanesque de Zola. En fait, on constate que les portraits masculins sont beaucoup moins développés que ceux des personnages féminins.

Il en est ainsi du personnage principal du roman sur les Halles, Florent. Ce dernier a fait son entrée sur scène dès l'ouverture de l'œuvre. Revenant du bagne de la Guyane vers la capitale après son évasion, il est ramassé de bonne heure sur la route par une campagnarde nommée Françoise. Cette dernière laisse s'exprimer ses premières impressions en brossant un portrait succinct du personnage :

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 306.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 471.

*C'était un homme vautre tout de son long, les bras étendus, tombé la face dans la poussière. Il paraissait d'une longueur extraordinaire, maigre comme une branche sèche ; le miracle était que Balthazar ne l'eut pas cassé en deux d'un coup de sabot. Madame François le crut mort ; elle s'accroupit devant lui, lui prit une main, et vit qu'elle était chaude.*⁴¹⁸

Quelques moments plus tard, Florent est perçu distinctement par la maraichère Françoise qui nous livre plus de traits à son égard :

*Elle le voyait mieux, et il était lamentable, avec son pantalon noir, sa redingote noire, tout effiloqués, montrant les sècheresses des os. Sa casquette, de gros drap noir, rabattue peureusement sur les sourcils, découvrait deux grands yeux bruns, d'une singulière douceur, dans un visage dur et tourmenté. Madame François pensa qu'il était vraiment trop maigre pour avoir bu.*⁴¹⁹

La description insiste notamment sur l'extrême maigreur de Florent pour souligner par contraste la corpulence de Lisa et de son mari.

De son côté, Quenu, le mari soumis à sa femme autoritaire et le frère cadet de Florent, présente des caractéristiques similaires à son épouse. Tout comme Lisa, il rappelle lui aussi un cochon :

*Il était gras en effet, trop gras pour ses trente ans. Il débordait dans sa chemise, dans son tablier, dans ses linges blancs qui l'emmailloient comme un énorme poupon. Sa face rasée s'était allongée, avait pris à la longue une lointaine ressemblance avec le groin de ces cochons, de cette viande où ses mains s'enfonçaient et vivaient, la journée entière.*⁴²⁰

Faisant appel à la théorie du milieu très chère à Zola, cette description met l'accent sur les échanges entre le personnage et ce qui l'entoure à savoir la viande de la charcuterie et en l'occurrence celle du cochon. De surcroît, la

⁴¹⁸ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47^{ème} éd., Juillet 2014, p. 14.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁴²⁰ *Ibid.*, pp. 59-60.

comparaison avec « *un énorme poupon* » révèle aussi le caractère de Quenu en tant qu'homme faible et soumis à sa femme.

À l'opposé de cette description dépréciative du charcutier des Halles, Zola réserve un portrait valorisant à son personnage principal de *La Faute de l'abbé Mouret*. En effet, le prêtre est perçu par Albine, qui le regarde avec étonnement :

Il avait certainement grandi. Vêtu d'un vêtement lâche, il était planté droit, un peu mince encore, les membres fins, la poitrine carrée, les épaules rondes. Son cou blanc, taché de brun à la nuque, tournait librement, renversait légèrement la tête en arrière. La santé, la force, la puissance, étaient sur sa face. Il ne souriait pas, il était au repos, avec une bouche grave et douce, des joues fermes, un nez grand, des yeux gris, très-clairs, souverains. Ses longs cheveux, qui lui cachaient tout le crâne, retombaient sur ses épaules en boucles noires ; tandis que sa barbe, légère, frisait à sa lèvre et à son menton laissant voir le blanc de la peau.⁴²¹

Comme les portraits des personnages zoliens sont le plus souvent livrés moyennant le regard d'autrui, le docteur d'*Une page d'amour*, qui nous a présenté Hélène, est réciproquement décrit à travers le point de vue de la jeune veuve : « *Elle-même, un instant, l'examina. Le docteur Deberle était un homme de trente-cinq ans, à la figure rasée, un peu longue, l'œil fin, les lèvres minces. Comme elle le regardait, elle s'aperçut à son tour qu'il avait le cou nu.* »⁴²²

De même, un autre personnage masculin est doté d'une importance capitale. Il s'agit du peintre Claude Lantier, un personnage à part parce qu'il fait partie des protagonistes qui ont joué un rôle important dans plus d'une œuvre du cycle. En fait, il apparaît pour la première fois dans *Le Ventre de Paris* à l'âge de dix-sept ans. Zola lui brosse un portrait qui n'est pas très élogieux et dont les traits physiques notamment rappellent ceux de son grand

⁴²¹ *Ibid.*, p. 213.

⁴²² *Ibid.*, pp. 41-42.

ami Paul Cézanne d'autant plus que le nom de ce dernier revient le plus souvent dans le carnet de travail quand il s'agit du modèle de Claude :

C'était un garçon maigre, avec de gros os, une grosse tête, barbu, le nez très fin, les yeux minces et clairs. Il portait un chapeau de feutre noir, roussi, déformé, et se boutonnait au fond d'un immense paletot, jadis marron tendre, que les pluies avaient déteint en larges traînées verdâtres. Un peu courbé, agité d'un frisson d'inquiétude nerveuse qui devait lui être habituel, il restait planté dans ses gros souliers lacés ; et son pantalon trop court montrait ses bas bleus.⁴²³

Dans ce roman, le peintre est décrit comme un jeune homme généreux, enthousiaste, intéressé profondément par les rues fourmillantes de Paris. Il passe ses journées à flâner autour des Halles, à admirer les amas extraordinaires de denrées, la vie luxuriante dans le marché. Il y rêve de « *natures mortes colossales* »⁴²⁴, de « *tableaux extraordinaires* »⁴²⁵ qui sont essentiellement liés à la chair et à l'amour. Néanmoins, son sort est déjà scellé puisque Zola a incontestablement une idée bien claire de ce que sera sa vie. À travers le personnage de Claude, l'auteur présente une image tourmentée et déséquilibrée du caractère difficile de Paul Cézanne, et même de ce qu'il considérait comme le talent artistique gâché et compromis de son meilleur ami d'enfance. Effectivement, malgré le génie de Claude, son tempérament fougueux et intransigeant l'a poussé à rencontrer des difficultés croissantes pour accoucher de ses œuvres :

Il avait crevé d'un coup de pied une tête d'étude (...) Il était sujet à ces emportements d'artistes impuissants en face des œuvres solides et vivantes qu'il rêvait. Alors, rien n'existait plus pour lui, il battait les rues, voyait noir, attendait le lendemain comme une résurrection. D'ordinaire, il disait qu'il se

⁴²³ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47ème éd., Juillet 2014, p. 31.

⁴²⁴ *Ibid.*, p.39.

⁴²⁵ *Ibid.*

*sentait gai le matin et horriblement malheureux le soir ; chacune de ses journées était un long effort désespéré.*⁴²⁶

Ses ambitions démesurées et son caractère emporté et tourmenté deviennent de plus en plus exacerbés au fur et à mesure de l'histoire :

*Mais pendant près de deux ans, il recommença les esquisses, sans pouvoir trouver la note juste. Il creva une quinzaine de toiles. Il s'en garda une grande rancune, continuant à vivre avec ses deux modèles, par une sorte d'amour sans espoir pour son tableau manqué.*⁴²⁷

Dans le même ordre d'idée, *L'Œuvre* le présente en tant qu'un artiste très originel, qu'un peintre moderne amoureux du plein air. Son portrait est composé dès le premier chapitre moyennant le regard de Christine. Cette dernière, égarée à Paris en pleine nuit, le rencontre et l'accompagne à la maison mais elle manifeste à son égard un regard suspicieux :

*Elle aussi l'examinait, sans le regarder en face, et ce garçon maigre, aux articulations noueuses, à la forte tête barbue, redoublait sa peur, comme s'il était sorti d'un conte de brigands, avec son chapeau de feutre noir et son vieux paletot marron, verdi par les pluies.*⁴²⁸

Christine est révoltée d'être peinte pendant son sommeil, mais, réveillée, elle consent à tenir la pose et nous livre d'autres traits caractéristiques de Claude :

*Et, entre ses paupières demi-closes, elle l'étudiait à son tour. Comme il l'avait terrifiée depuis la veille, avec sa forte barbe, sa grosse tête, ses gestes emportés ! Il n'était pas laid pourtant, elle découvrait au fond de ses yeux bruns une grande tendresse, tandis que son nez la surprenait, lui aussi, un nez délicat de femme, perdu dans les poils hérissés des lèvres.*⁴²⁹

⁴²⁶ *Ibid.*, pp. 108-109.

⁴²⁷ *Ibid.*, pp. 217-218.

⁴²⁸ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, p. 65.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 73.

L'Œuvre se présente aussi comme le roman le plus autobiographique d'Émile Zola. Voici la façon dont l'auteur se dépeint dans le roman sous les traits de Sandoz : « *Pierre Sandoz, un ami d'enfance, était un garçon de vingt-deux ans, très brun, à la tête ronde et volontaire, au nez carré, aux yeux doux, dans un masque énergique, encadré d'un collier de barbe naissante.* »⁴³⁰

Ce portrait laudatif, qui sera enrichi tout au long du récit, de Sandoz / Zola contraste complètement avec celui de Claude / Cézanne a refroidi une relation d'environ quarante ans entre l'écrivain naturaliste et le peintre aixois.

En somme, contrairement aux paysages, les portraits figurant dans les romans de notre corpus ne sont pas constitués d'un seul bloc, mais ils sont fragmentés pour s'insérer dans la dynamique du récit et présentés par des touches successives à partir du regard d'autrui.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 85.

Troisième partie :

**Influences techniques du pictural
sur l'écriture zolienne**

Chapitre I : La méthode de Zola, la documentation avant tout

1. Les dossiers préparatoires

Zola souhaite décrire intégralement le réel comme le témoigne l'obsession qui anime son personnage-peintre du *Ventre de Paris* et de *L'Œuvre* et qu'il a exprimée dans ces propos : « Ah ! tout voir et tout peindre ! »⁴³¹ Dans cette perspective, on pourrait bel et bien expliquer cette tentation de la visibilité et de la transparence du monde chez l'auteur des *Rougon-Macquart* par sa méthode de travail qui manifeste sans équivoque cette ambition. Effectivement, on trouve dans son « Dossier préparatoire » une quantité importante de notes, de documents relatifs à son sujet, qui sont ensuite constamment réutilisés dans le roman. Ses Carnets soulignent cette touche impressionniste qui saisit sur le vif les êtres et les choses et les fixe sur le mode du croquis en autant d'instantanés parce que l'écrivain fait partie d'une génération d'artistes qui sait voir, et qui sait fixer sur la toile, ou sur le texte, la vision instantanée dans sa fugacité. Il a fait son apprentissage à l'école des peintres et plus précisément dans l'atelier de Manet où il a appris à saisir les caractères qui font sens en tout moment et en tout endroit. En observateur inassouvi, en passionné de choses vues et entendues, saisissant, triant et restituant avec une extrême acuité les détails typiques et les aspects saillants du spectacle de la nature ou des conduites humaines. Ses notes sur le Salon en donnent l'exemple convaincant.

Zola prête une attention particulière au réel. Il écrit ses œuvres en s'appuyant le plus souvent sur des faits réels qui, collectés de différentes manières, constituent la matière première de son œuvre romanesque. Il ne faut point manquer de souligner qu'Émile Zola recourt aux esquisses et aux ébauches qui rappellent à bien des égards celles réalisées par de grands

⁴³¹ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, p. 105.

peintres comme Léonard De Vinci, Eugène Delacroix, Claude Manet, entre autres. À la manière de ses artistes, qui procédaient par des esquisses avant de compléter le travail en atelier, Zola allait travailler sur le motif, faisait des esquisses, des plans et prenait des notes. Ainsi, pour chacun de ses romans, il avait l'habitude d'ouvrir ce qu'il appelait un « dossier préparatoire » en empruntant le même chemin qui conduit étape après étape de l'esquisse à la finition : « ébauche », puis « plan général », puis « premier plan détaillé », puis « deuxième plan détaillé » et enfin le « texte définitif ».

Nous savons que Zola s'est largement documenté sur l'univers de chacun de ses romans avant d'entreprendre l'ouvrage lui-même comme le montrent les différents documents constituant les dossiers préparatoires qui offrent une vue intéressante sur la méthode de travail de l'écrivain, et sa manière de noter, à l'impromptu, la matière de ses textes. Ils contiennent l'ébauche qui constitue une véritable échine dorsale d'une œuvre en pleine gestation. Formé à l'école des peintres et ayant un regard aigu et curieux, il sait traquer le réel dans son aspect caractéristique et sa fugitivité. Il enquête méthodiquement comme un ethnologue. Saisi d'intérêt pour l'univers réel qu'il explore, Zola oublie momentanément son projet de romancier et note tout ce qui lui paraît significatif, quitte à inventer plus tard les éléments romanesques, qui lui permettront de tout utiliser. De ce fait, l'écrivain est avant tout un artiste dont le travail de composition rappelle surtout celui du peintre. Patricia Carles et Béatrice Desgranges rappellent que Zola « *a fait de la peinture son premier combat (...) [et] en a fait l'outil privilégié d'une optique et d'un style.* »⁴³²

Ainsi, dans son ouvrage intitulé *Émile Zola. Notes d'un ami*, Paul Alexis explique à propos de *La Faute de L'Abbé Mouret* :

⁴³² CARLES, Patricia, DESGRANGES, Béatrice, *op. cit.*, p. 35.

Ce livre fut un de ceux qui lui donnèrent le plus de mal. Il avait dû amasser une montagne de notes. Depuis de longs mois, sa table de travail n'était encombrée que de livres religieux (...) Les documents sur les années de Grand Séminaire lui furent communiqués verbalement par un prêtre défroqué. Enfin, plusieurs matins de suite, dans la petite église Sainte-Marie des Batignolles (...) Je me souviens de l'avoir accompagné ainsi à l'église, un matin, et d'avoir assisté, sans y comprendre grand' chose, à une représentation de ce drame mystérieux qu'on appelle « la messe. » Pour en pénétrer les moindres péripéties, il dut recourir aux explications de certains manuels spéciaux à l'usage du clergé.⁴³³

Quant à la documentation pour le Paradou, Zola approfondit ses connaissances botaniques dans des catalogues de plantes et par des visites aux expositions horticoles.

La documentation réunie par Zola est importante, précise, elle est tirée d'ouvrages qui ont fait autorité à l'époque. Elle est, pour une grande part, de première main. Une fois cette documentation rassemblée, le problème à résoudre pour l'auteur, c'est d'apprendre à l'insérer dans le récit, en faisant en sorte de ne pas rompre le flux narratif. Effectivement, Zola se garde bien d'introduire ses études sur le motif, telles quelles dans le roman parce ce qu'il est obsédé par la composition de ses romans et qu'il refuse de livrer « *une esquisse à peine sèche* » comme il le reproche aux impressionnistes à partir de 1879. Selon le théoricien du naturalisme, les impressionnistes, et en premier lieu Monet, cèdent à la facilité, ne travaillent plus suffisamment leurs toiles, livrent au public « *des ébauches* », « *une esquisse à peine sèche* ». Les derniers mots de son roman *L'Œuvre*, « *allant travailler* », reprennent les conclusions du romancier naturaliste : « *C'est l'étude qui fait les œuvres solides* »⁴³⁴. Ainsi, Zola intègre ses fiches dans le récit en les remaniant dans l'intention de gommer le plus possible les sutures pour en tirer des pages très travaillées.

⁴³³ ALEXIS, Paul, *Émile Zola. Notes d'un ami*, Paris, Charpentier, 1882, pp. 101-102.

⁴³⁴ ZOLA, Émile, « Le naturalisme au Salon [1880] », *op. cit.*, p. 426.

Nous pouvons assimiler ce document aux « choses vues »⁴³⁵, de Victor Hugo puisque les deux romanciers partageant cette qualité de fin observateur de la réalité sociale. Henri Mitterand ira jusqu'à souligner « *l'étendue encyclopédique de ses explorations* »⁴³⁶, ce qui est absolument incontestable au vu des nombreuses recherches documentaires et de terrain menées par l'auteur des Rougon-Macquart pour la préparation de ses romans. Pour Mitterand, l'idée selon laquelle Zola est un précurseur en matière d'investigation ethnographique doit donc s'imposer⁴³⁷. Ce double travail de repérage et de description validerait non seulement la dimension ethnographique du travail de terrain mais également la qualité du regard zolien. Les « carnets d'enquêtes » dont l'idée est probablement inspirée de Manet représentent un document unique sur l'histoire sociale de la France du XIX^e siècle. Henri Mitterand ose même affirmer qu'*aucune anthropologie culturelle du XIX^e siècle française ne pourrait se permettre de négliger l'apport d'Émile Zola.*⁴³⁸

Les Carnets d'enquêtes rapprochent Zola des grands sociologues français du XIX^e siècle. Il propose à ses lecteurs une masse d'informations extensive, dans laquelle tous les métiers, toutes les conditions, toutes les mœurs peuvent retrouver leur part. C'est une œuvre plus authentique et plus fiable pour l'historien et pour le sociologue, le regard sensible, prodigieusement réceptif de Zola sur son temps, un reportage rédigé à toute volée, dans le sillage même de l'exploration et la découverte, bref, une prise de vues tout à fait exceptionnelle par son ampleur et sa cohérence, sur la société française de la seconde moitié du XIX^e siècle.

De ce fait, toute l'œuvre de Zola vise à recréer les facettes multiples d'une société, du sommet à sa base en se basant surtout sur une enquête sur le

⁴³⁵ HUGO, Victor, *Choses vues. 1830-1848*, Paris, Gallimard, 1972.

⁴³⁶ ZOLA, Émile, *Carnets d'enquêtes : une ethnographie inédite de la France*, Paris, Plon, 1986, p. 13. (Textes établis et présentés par Henri Mitterand)

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ Pour plus d'éclaircissements voir l'ouvrage d'Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme, Que sais-je ?* PUF, Paris, 1986.

terrain. Ces informations de première main étayent le grand art narratif et la force dramatique de l'auteur, d'une rare puissance épique, mais, elles ne sont que partiellement diffusées dans l'œuvre de fiction.

2. L'enquête sur le terrain

Voulant représenter le Second Empire à travers l'histoire d'une famille qui s'étend sur cinq générations, Zola consacre chaque tome des Rougon-Macquart à l'étude d'un milieu différent. Ses carnets d'enquêtes montrent qu'il est extraordinairement attentif à la manière dont les gens vivent, en tout milieu, et en particulier à toutes les caractéristiques de leurs lieux d'habitation et de travail : quartier, rue, hôtel, maison, pièce à vivre et à dormir, mode d'occupation, éclairage, ateliers, magasins, boutiques, gares, véhicules, etc. Selon le théoricien du naturalisme, le lieu de vie modèle les formes du vécu.

En fait, les romans de Zola regorgent de descriptions. S'agissant de textes largement documentaires, les descriptions constituent l'outil de préférence pour la mise en place du savoir accumulé par l'écrivain lors de ses quêtes. Son travail de préparation consistait tout d'abord à la collection d'une vaste documentation qui lui servirait à mettre en évidence ses théories. Ses enquêtes comportent la lecture de livres spécialisés, la rencontre avec des gens qui puissent lui fournir des informations, l'examen sur le terrain, les rues de Paris y incluses. Les documents qu'il puisait dans la vraie vie de son temps lui permettent de truffier ses romans de détails qui les rapprochent de la réalité et les rendent plus vivantes et plus mouvementées.

L'observation est un point de départ. Elle ne permet pas seulement de constater les maux qui accablent l'homme et la société (pauvreté, alcoolisme, folie, etc.), mais elle doit être complétée par l'étude d'ouvrage et par une enquête sur le terrain.

Entre le travail de classification et l'écriture du roman, une étape s'impose à Zola, celle de mener un travail de terrain sur le milieu social qui est défini comme le sujet central du roman. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si une partie importante des notes préparatoires sont des relevés topographiques, comme si le travail ethnographique de Zola consistait surtout à aller poser son chevalet en face de chacun de ses sujets. S'il en fait dans ses romans une description réaliste, celle-ci trouve son origine dans une observation impressionniste du réel poussant l'auteur de parcourir inlassablement les lieux de peuplement, de travail et de divertissement des diverses classes qui composent la société française. Il passe aux Halles en 1872, puis à la rue de la Goutte-d'Or en 1875, à Passy en 1877.

Il s'agit d'un opérateur topographique, du système des lieux dans lesquels va se dérouler le roman. Tout lieu, dans la théorie naturaliste, est à la fois un « document » à rendre et un actant collectif qui a une influence sur les personnages qui y résident vu que le lieu de vie modèle les formes du vécu.

De ce fait, la première phase qui inaugure la réalisation du panorama et en particulier celui qui représente le paysage parisien, débute le plus souvent par une série d'enquêtes sur le terrain qui permet au romancier un levé topologique précis : toponymie, mention des reliefs (coteaux ou monuments), des traits géophysiques saillants (fleuves, routes, forêts...). Ainsi la recherche d'un point de vue dégagé et intéressant devient-elle pour Zola un véritable défi. Or, lorsque cet idéal de « transparence » visuelle ne peut être atteint physiquement, en raison de l'éloignement du site, il s'aide alors d'un panel de représentations qui se substituent à l'enquête sur le terrain et la prolongent tels les plans, les cartes, les gravures et les photographies des ponts de Paris.

Ce travail antérieur de documentation topographique typiquement naturaliste rappelle à bien des égards la démarche des peintres de panoramas

qui, eux aussi, effectuaient des relevés sur le terrain pour établir l'exactitude de la représentation définitive.

L'élaboration des lignes de mire n'apparaît pas seulement dans les dessins mais trouve ses origines depuis les reportages réalisés sur le terrain pour presque tous les romans de notre corpus. Le crayon à la main, Zola dresse des croquis, prend des notes. Ces observations sont relatées de façon précise et détaillée sur des feuillets que l'écrivain rassemble dans ses dossiers préparatoires. Ces reportages, qui arborent que rien n'est gratuit pour le théoricien de l'école naturaliste, ont des fonctions pratiques dans la mesure où ils aident Zola à préciser avec exactitude les lignes de mire qui conviennent le mieux à la situation descriptive mise en place. De même, la détermination des lieux d'observation et des sites décrits obéit au besoin de développer des plans partiels qui présentent le décor urbain sous divers angles et selon nombreux éclairages.

Dans le cas du *Ventre de Paris*, une œuvre essentiellement descriptive, il apparaît que le choix des perspectives et de l'éclairage était dicté par le désir de l'observation exacte, de la notation d'un maximum de détails en vue d'épuiser les objets et les représenter selon tous les points de vue possibles. Le livre, d'un bout à l'autre, est une symphonie : celle du ventre et de la digestion d'une capitale.

Les historiens trouveront dans ce roman un document irremplaçable sur l'un des quartiers les plus anciens de Paris, quartier entièrement remodelé à la fin du XX^e siècle, à partir de 1968. Zola, son fameux carnet à la main, préférait la méthode caractéristique du travail des impressionnistes quand il se documentait pour ses descriptions. Quand il se renseignait sur les Halles, « *un crayon à la main, il venait les visiter par tous les temps, par la pluie, le soleil, le brouillard, la neige et à toutes les heures, le matin, l'après-midi, le soir, afin de noter les différents aspects. Puis, une fois, il y passa la nuit entière, pour*

*assister au grand arrivage de la nourriture de Paris, au grouillement de toute cette population étrange. »*⁴³⁹

L'auteur, fidèle à la méthode d'investigation naturaliste, a visité en compagnie de son ami, Paul Alexis, carnet de notes à la main, le quartier et les halles elles-mêmes avant et pendant l'écriture de son roman pour assister au réveil des Halles, aux arrivages, aux déballages, et à la criée. Il avait déjà consacré au quartier une chronique journalistique dans *Le Figaro*, en 1866, et une autre (une description nocturne des Halles) en 1869, dans *La Tribune*. Ses descriptions des lieux, des commerces, des maisons, de l'activité quotidienne, des nourritures entreposées, sont nombreuses, précises et de première main. Le « détail vrai »⁴⁴⁰ est, depuis Balzac, l'élément de base d'un roman de plus en plus réaliste dans ses mises en description du réel. En lisant le roman, on aura une idée sur le nom de tous les fromages disponibles sur le marché de Paris, le mode de fabrication du boudin, l'horaire de travail d'un inspecteur aux Halles, la forme exacte des pelles à découper les terrines de pâté, la disposition de la devanture d'une charcuterie.

Pour la confection de *La Faute de l'abbé Mouret*, Zola a consacré de longues journées pour collectionner une myriade de notes dont il s'est servi pour écrire son roman. Pour la rédaction de la partie mystique de l'œuvre en général et du culte de Marie notamment, il se sert de la lecture de nombreux ouvrages de piété, de manuels de théologie, de rituels et de publications ecclésiastiques et des informations communiquées oralement par un prêtre renonçant à ses fonctions ecclésiastiques. De même, il a assisté à plusieurs messes de suite dans la petite église Sainte-Marie des Batignolles pour en pénétrer les moindres péripéties. Assis à l'écart, son paroissien à la main, il suivait les moindres mouvements du prêtre avec une concentration si profonde

⁴³⁹ ALEXIS, Paul, *Émile Zola. Notes d'un ami, op. cit.*, p.97.

⁴⁴⁰ Lettre à Henri Céard, Paris, le 22 mars 1885.

et, de temps en temps, il notait rapidement des mots dans son carnet. Quant au poème en prose constitué par les longues descriptions du Paradou, il lui impose non seulement une consultation minutieuse de plusieurs traités de botanique et d'horticulture mais encore plusieurs visites des expositions d'horticultures, afin de décrire chaque plante sur la réalité.

Pour la rédaction de son célèbre roman sur le peuple, dès 1875, Zola parcourait la rue des Poissonniers et la rue de la Goutte-d'Or afin d'y puiser des détails vus, des types rencontrés, des mots entendus pour la rédaction d'une monographie complète de la vie du peuple à laquelle il a choisi le titre de *L'Assommoir*. L'écrivain a longuement préparé son ouvrage par des études topographiques du quartier où se déroule l'histoire parce que son objectif était de pouvoir nous présenter le monde et la vie dans l'optique des hommes et des femmes de métier.

En effet, ce livre est une grande étude sur le peuple des faubourgs parisiens que Zola connaissait à fond pour l'avoir longuement fréquenté lors de ses années de misère. Il tirerait avantage de tous les souvenirs de ses premières années à Paris. Pour montrer les ouvriers au travail, il fait une étude des métiers de ses personnages en visitant les décors des grandes scènes tels les lavoirs des blanchisseuses, les forges et les ateliers des chaînistes travaillant l'or, des couvreurs, des zingueurs, etc. Il part directement à la recherche des secrets du monde du peuple, il se coule dans ses perceptions, sa sensibilité et dans son imaginaire. Par conséquent, les tableaux de la vie des faubourgs, du dénuement des travailleurs, ont été brossés d'après nature.

Ce travail d'arrache-pied montre à quel point l'auteur est obsédé par sa méthode de travail comme l'atteste Edmondo de Amicis⁴⁴¹ après avoir vu tout le dossier de *L'Assommoir* :

*Puis, les croquis des lieux me passèrent sous les yeux, croquis faits à la plume, exactement, comme des dessins d'ingénieur. Il y en avait un amas ; tout l'Assommoir dessiné : les rues du quartier où se déroule le roman, avec les coins et l'indication des boutiques ; les zigzags que faisait Gervaise pour éviter ses créanciers ; les escapades dominicales de Nana ; les pérégrinations de la compagnie des buveurs, de bastringues en bastringue et de bousingot en bousingot ; l'hôpital et la boucherie entre lesquels elle allait et venait, dans cette terrible soirée, la repasseuse déchirée par la faim.*⁴⁴²

Tous ces documents sont constamment réutilisés dans le roman selon les exigences du récit et le besoin des situations.

En général, Zola prépare avec attention les décors dans lesquels se dérouleront les événements du roman qu'il se propose d'écrire. Ainsi, pour peindre les grandes descriptions de Paris, étalées sur le dernier chapitre de chaque partie d'*Une page d'amour*, Zola était contraint de monter plusieurs fois au Trocadéro dans l'intention de chercher les sites d'observation permettant de rendre les différents aspects du même site. Effectivement, Zola s'est allé sur les hauteurs de Passy, où il a noté sur son carnet des notes décrivant tous les détails de ses vues. Voici un exemple des notes de Zola sur un effet de neige à utiliser dans *Une page d'amour* : « *Les arbres, la fine découpe des branches noires, le fouillis. On dirait des rameaux duvetés, des houppettes de plumes. Les troncs sont blancs du côté d'où souffle le vent. Éboulement. Des lambeaux tombant.* »⁴⁴³ Ces notes représentent une véritable ébauche impressionniste par ses plans, ses lignes et ses détails et ses couleurs.

⁴⁴¹ Edmondo De Amicis (21 octobre 1846 - 11 mars 1908) est un écrivain, un journaliste et un pédagogue italien.

⁴⁴² Cité par Antoine LAPORTE in *Émile Zola : l'homme et l'œuvre*, s. n, Paris, 1894, pp. 175-176.

⁴⁴³ ZOLA, *Émile, Carnets d'enquêtes*, op. cit., p.44.

Cette précision doit beaucoup à la façon de travailler du romancier qui ne peut écrire ses romans sans s'appuyer sur des faits réels. *L'Œuvre* ne déroge pas à la règle surtout que le thème de la création picturale pousse à joindre régulièrement les décors à l'intrigue. Par conséquent, des notes, consignées dans ses carnets d'enquêtes, lors de promenades le long des quais, par exemple, sont régulièrement reprises dans l'œuvre dans l'intention de donner une représentation fidèle du cadre dans lequel agissent les personnages. Ces notes ont été conçues dans cette perspective comme le prouve la réflexion suivante : « *Tout le temps d'ailleurs, le soleil m'a suivi, au-dessus des maisons, derrière Notre-Dame, puis derrière le Palais, puis derrière l'Institut. Me servir de ce soleil qui s'incline peu à peu, dans la succession de la description.* »⁴⁴⁴

Cependant, cette œuvre, consacrée au monde de l'art, lui donnera moins de peine à réunir les documents. Pour ce faire, il s'est servi de ses souvenirs personnels parce qu'il a été à la fois l'acteur et le témoin privilégié de cette révolution artistique. Mais, il a aussi réuni dans ses carnets d'enquêtes une documentation abondante, surtout sur les techniques de la peinture et de la sculpture. Pour préparer son roman, conformément à son habitude, il a consulté ses amis (l'architecte Jourdain, le peintre Guillemet), lu des ouvrages techniques, utilisé surtout ses souvenirs de critique d'art mêlé à la naissance de l'impressionnisme et de sa relation avec Cézanne. Son ami, l'écrivain Paul Alexis, écrira à propos du projet de ce roman sur l'art : « *Ici, il n'aura qu'à se souvenir de ce qu'il a vu dans notre milieu et éprouvé lui-même. Son personnage principal est tout prêt ; c'est ce peintre, épris de beau moderne qu'on entrevoit dans *Le Ventre*. (...) Je sais qu'il compte étudier la psychologie épouvantable de l'impuissance artistique.* »⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 282.

⁴⁴⁵ ALEXIS, Paul, *Émile Zola. Notes d'un ami*, op. cit., pp. 121-122.

De surcroît, il est allé en repérage sur les lieux privilégiés par les peintres de cette époque : les bords de Seine à Bennecourt (auxquels Cézanne, Daubigny et Monet ont consacré plusieurs toiles), Paris, l'île Saint-Louis, les quais de la Seine, la butte Montmartre.

À la lumière de ce que nous avons évoqué ci-dessus, il s'avère qu'une chose est claire : C'est dans ce qui précède la rédaction de chaque volume des Rougon-Macquart en général et l'écriture de ceux constituant notre corpus en particulier, c'est-à-dire dans les carnets de préparation à l'œuvre que Zola semble proche des impressionnistes. Son travail acharné de documentation montre à l'envi le caractère obsessionnel qui anime l'auteur et justifie les interminables promenades sur les quais de la Seine, dans les Halles...

Chapitre II : La transposition des techniques impressionnistes

1. La série impressionniste

Parmi les divers aspects des emprunts de Zola à ses amis peintres et à leurs techniques figure la série. Ce procédé consiste à distribuer, tout au long du récit, des vues multiples représentant des variations sur le même motif dans le but de fixer des instantanés. Ses séries sont non seulement inspirées des impressionnistes mais plus exactement des séries des japonais qui vont être reprises plus tard par Monet. En effet, Claude le peintre fictif de Zola va peindre la Cité à toutes les heures du jour, par tous les temps (sous une tombée de neige, sous des éclairs fauves, derrière un rideau de brouillard ...), tous ses accidents de l'atmosphère qui sont en effet des traits japonisants directement empruntés aux trente-six vues du Mont Fuji⁴⁴⁶ de Katsushika Hokusai⁴⁴⁷ inspirent les peintres impressionnistes et Zola à leur suite. Effectivement, ils ont une inspiration commune qui est bien évidemment celle du monde flottant de l'Ukiyo-e⁴⁴⁸ qui montre aux impressionnistes et à Zola que les choses ne sont jamais les mêmes.

Comme l'Impressionnisme, l'estampe japonaise est avant tout un art du paysage, du « plein air ». Bien avant les impressionnistes, les maîtres de l'Ukiyo-e ont quitté leurs ateliers et arpenté les campagnes à la poursuite de la lumière. Chez les uns et les autres, se retrouve une même prédilection pour la série, une volonté identique de représenter un sujet à différentes heures du jour et dans des conditions climatiques variées : Monet peint à maintes reprises la cathédrale de Rouen saisie par le pinceau selon les couleurs du temps comme

⁴⁴⁶ Les Trente-six vues du mont Fuji sont une série de quarante-six estampes réalisées par Katsushika Hokusai (1760-1849) et dont les dates d'édition s'étendent entre 1831-1833.

⁴⁴⁷ Katsushika Hokusai, est un peintre, dessinateur et graveur spécialiste de l'ukiyo-e, ainsi qu'auteur d'écrits populaires japonais surtout connu sous le nom de Hokusai.

⁴⁴⁸ L'ukiyo-e, terme japonais signifiant « image du monde flottant », est un mouvement artistique japonais comprenant non seulement une peinture populaire et narrative originale, mais aussi et surtout les estampes japonaises gravées sur bois.

Hokusai les *Cent vues du Mont Fuji*, dans une tentative d'épuisement des formes et de fixation de la beauté de l'instant.

Ces variations sur le thème de la lumière caractérisent quasiment les œuvres de tous les peintres impressionnistes et en premier chef Monet. Pour peindre ses séries célèbres, l'artiste mettait toute une série de toiles devant la scène à peindre et changeait de toile au fur et à mesure des changements de lumière sur le motif. Il a ainsi peint des séries de toiles sur *La Route près de Honfleur* (1865-1866), *Argenteuil* (1872-1875), *Débâcle de glace* (1879-1880), *Les Nymphéas* (1899-1900). Pissarro, de son côté, a fait une série de tableaux sur les boulevards de Paris et sur l'église Saint-Jacques à Dieppe. De même, Cézanne a réalisé des séries sur la montagne Sainte-Victoire et sur L'Estaque.

Ce changement décisif déclenché par les artistes de la nouvelle école implique la recherche d'autres équivalents littéraires à l'impressionnisme. Il ne s'agit plus là de notes brèves mais de collections ou de répétitions. En effet, dès la préparation de ses œuvres, Zola, fixe dans ses notes d'enquête en se basant sur une observation réelle, des instantanés présentant le même motif en changeant uniquement l'heure du jour ou la saison de l'année. Il a tendance à tirer de la même scène une série de tableau littéraire selon les variations de la lumière comme le montre ce passage de *L'Œuvre*, où l'écrivain décrit l'inspiration et le thème qu'on retrouve partout dans les tableaux de Claude :

À toutes les heures, par tous les temps, la cité se leva devant lui, entre les deux trouées du fleuve. Sous une tombée de neige tardive, il la vit fourrée d'hermine⁴⁴⁹, au-dessus de l'eau couleur de boue, se détachant sur un ciel d'ardoise claire. Il la vit, aux premiers soleils, s'essuyer de l'hiver, retrouver une enfance, avec les pousses vertes des grands arbres du terre-plein. Il la vit, un jour de fin brouillard, se reculer, s'évaporer, légère et tremblante, comme un palais des songes. Puis ce furent des pluies battantes qui la submergeaient,

⁴⁴⁹ C'est nous qui soulignons.

*la cachait derrière l'immense rideau tiré du ciel à la terre ; des orages dont les éclairs la montraient fauve, d'une lumière louche de coupe-gorge, à demi détruite par l'écroulement des grands nuages de cuivre ; des vents qui la balayaient d'urne tempête, aiguissant les angles, la découpant sèchement, nue et flagellée, dans le bleu pâli de l'air. D'autres fois encore, quand le soleil se brisait en poussière parmi les vapeurs de la Seine, elle baignait au fond de cette clarté diffuse, sans une ombre, également éclairée partout, d'une délicatesse charmante de bijou taillé en plein or fin (...) Mais, devant ces vingt Cités différentes, quelles que fussent les heures, quel que fût le temps, il en revenait toujours à la Cité qu'il avait vue la première fois, vers quatre heures, un beau soir de septembre, cette Cité sereine sous le vent léger, ce cœur de Paris battant dans la transparence de l'air, comme élargi par le ciel immense, que traversait un vol de petits nuages.*⁴⁵⁰

Cette attitude de Claude, qui observe l'île de la Cité à différentes périodes de l'année et à différents moments de la journée, rappelle une caractéristique des peintres impressionnistes, notamment Monet et Cézanne qui produisent des séries représentant le même motif afin de montrer les différents effets de la lumière et de l'atmosphère au fil des jours, des saisons, et des conditions météorologiques. À l'instar de ces peintres, le narrateur présente la Cité plusieurs fois selon les changements du climat ou du moment de la journée (aux premiers soleils, un jour de fin brouillard, lors des pluies battantes, des orages, des vents, quand le soleil se brisait en poussière parmi les vapeurs de la Seine, sous le soleil levant, à midi, sous le soleil frappant d'aplomb, sous le soleil à son déclin).

Ce passage traduit aussi sa propre inspiration de littérateur qu'il décrit en ces termes : « *Le coucher dans l'eau sous les ponts. Ensuite, d'autres couchers, toute la série. La pluie, les nuages, le gris, etc., les saisons* »⁴⁵¹. En effet, dans *Le Roman expérimental*, Zola explique que son but, dans *Une page d'amour*,

⁴⁵⁰ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, pp. 333-334.

⁴⁵¹ Manuscrit : notes ; B. N., p. 432. N. A. Fr. 10316.

était de faire « *cinq tableaux de même décor, vu à des heures et dans des saisons différentes* »⁴⁵².

Ce procédé caractérise à peu près tous les romans de l'écrivain et en particulier ceux où il met en scène le point de vue d'un peintre. Nous allons, dans ce qui suit, extraire quelques exemples de leitmotive qui caractérisent les œuvres de notre corpus.

1.1. *Le Ventre de Paris*

Le Ventre de Paris est un roman des sens et spécialement celui de la vue. Le troisième roman des Rougon-Macquart considéré comme « *le plus descriptif du cycle* »⁴⁵³, semble confirmer de la façon la plus manifeste le désir de Zola de transposer dans le texte littéraire les techniques de la peinture impressionniste.⁴⁵⁴ Effectivement, On trouve dans cette œuvre, une série impressionniste représentant les Halles centrales à des heures différentes, avec une variation de la lumière. Présentées comme la première œuvre moderne toute de verre et d'acier, les Halles nous sont décrites à différents moments de la journée, transformées sous les jeux de la lumière changeante. De nombreux extraits présentent une série d'images des Halles vues par Florent (et non par Claude, le futur peintre impressionniste). Dans le premier, Florent arrive sans savoir où il se trouve :

Il était au bord d'une large rue, qu'il ne reconnaissait pas (...) Mais ce qui le surprenait, c'étaient, aux deux bords de la rue, de gigantesques pavillons, dont les toits superposés lui semblaient grandir, s'étendre, se perdre, au fond d'un poudroisement de lueurs. Il rêvait, l'esprit affaibli, à une suite de palais,

⁴⁵² ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, Charpentier, Paris, 1880, p. 232.

⁴⁵³ MARIN, Mihaela, « Géométrie de l'invisible impasse de la théorie naturaliste dans *Le Ventre de Paris* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 72, 1998, p. 59.

⁴⁵⁴ Pour plus d'information sur l'impressionnisme de Zola, voir J.H. Matthews, « L'Impressionnisme de Zola : *Le Ventre de Paris* », *Le Français moderne*, n° 29, 1961, pp. 199-205 ; Joy Newton, « Émile Zola impressionniste », *Les Cahiers naturalistes*, n° 33, 1967, pp. 39-52 et Philippe Hamon, « À propos de l'impressionnisme de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 34, 1967, pp. 139-47.

*énormes et réguliers, d'une légèreté de cristal, allumant sur leurs façades les mille raies de flammes de persiennes continues et sans fin. Entre les arêtes fines des piliers, ces minces barres jaunes mettaient des échelles de lumière, qui montaient jusqu'à la ligne sombre des premiers toits (...) où traînaient, sous le jaunissement du gaz, un pêle-mêle de formes grises, effacées et dormantes.*⁴⁵⁵

Au fur et à mesure que le jour commence à illuminer les Halles, les premières impressions confuses de Florent se précisent :

*Et Florent regardait les grandes Halles sortir de l'ombre, sortir du rêve, ou il les avait vues, allongeant à l'infini leurs palais à jour. Elles se solidifiaient, d'un gris verdâtre, plus géantes encore, avec leur mature prodigieuse, supportant les nappes sans fin de leurs toits. Elles entassaient leurs masses géométriques ; et, quand toutes les clartés intérieures furent éteintes, qu'elles baignèrent dans le jour levant, carrées, uniformes, elles apparurent comme une machine moderne, hors de toute mesure, quelque machine à vapeur, quelque chaudière destinée à la digestion d'un peuple, gigantesque ventre de métal, boulonné, rivé, fait de bois, de verre et de fonte, d'une élégance et d'une puissance de moteur mécanique, fonctionnant là, avec la chaleur du chauffage, l'étourdissement, le branle furieux des roues.*⁴⁵⁶

Fidèle à la méthode naturaliste, cette description est équivalente à un acte de création grâce auquel les Halles décrites se solidifient et se dressent dans le visible sous le pouvoir suggestif des mots.

Un peu plus loin, on rencontre le même décor obsédant utilisé en leitmotiv. En fait, les Halles s'érigent sous le soleil matinal qui a modifié l'apparence du marché puisque l'aquarelle tendre s'est transformée en une nature morte aux couleurs criardes :

Il regarda les Halles. Elles flambaient dans le soleil. Un grand rayon entraînait par le bout de la rue couverte, au fond, trouant la masse des pavillons, une pluie ardente tombait. L'énorme charpente de fonte se noyait,

⁴⁵⁵ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47ème éd., Juillet 2014, pp. 20-21.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 43.

*bleuissait, n'était plus qu'un profil sombre sur les flammes d'incendie du levant. En haut, une vitre s'allumait, une goutte de clarté roulait jusqu'aux gouttières, le long de la pente des larges plaques de zinc. Ce fut alors une cité tumultueuse dans une poussière d'or volante. Autour de lui le soleil enflammait les légumes. Il ne reconnaissait plus l'aquarelle tendre des pâleurs de l'aube. Les cœurs élargis des salades brûlaient, la gamme du vert éclataient en vigueurs superbes, les carottes saignaient, les navets devenaient incandescents, dans ce brasier triomphal.*⁴⁵⁷

Le choix du matin pour la description des Halles ne paraît pas fortuit. Le lever de soleil est un moment sacré pour les peintres impressionnistes. Il s'agit d'étudier l'effet de la lumière sur l'objet décrit.

Un peu plus loin, une autre scène du même motif nous est présentée toujours moyennant le point de vue de Florent. Le personnage principal, accoudé à la fenêtre de sa mansarde, entrevoit les Halles de sa chambre pendant la nuit :

*En bas, confusément, les toitures des Halles étalaient leurs nappes grises. C'étaient comme des lacs endormis, au milieu desquels le reflet furtif de quelque vitre allumait la lueur argentée d'un flot [...] Il jouissait du grand morceau de ciel qu'il avait en face de lui, de cet immense développement des halles, qui lui donnait, au milieu des rues étranglées de Paris, la vision vague d'un bord de mer, avec les eaux mortes et ardoisées d'une baie, à peine frissonnantes du roulement lointain de la houle. Il s'oubliait, il rêvait chaque jour une côte nouvelle.*⁴⁵⁸

Voici une vision fugitive, floue et mouvante réduite à un frémissement et à des touches de couleur.

Dans un autre extrait significatif, le narrateur nous décrit l'émerveillement de Florent devant le même décor en se servant des termes

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 146.

techniques du peintre. Ainsi Zola nous présente-t-il un tableau composé des Halles, à force de réunir et de superposer les nombreux aspects qu'elles offrent à Florent, qui les regarde la nuit de son balcon :

[Florent] se plaisait aussi, le soir, aux beaux couchers de soleil qui découpaient en noir les fines dentelles des Halles, sur les lueurs rouges du soleil (...) Il s'emplissait les yeux de cette immense épure lavée à l'encre de Chine sur un vélin phosphorescent (...) À chaque heure, les jeux de lumière changeaient ainsi les profils des Halles, depuis les bleuissements du matin et les ombres noires de midi, jusqu'à l'incendie du soleil couchant, s'éteignant dans la cendre grise du crépuscule.⁴⁵⁹

Il est fort révélateur que l'écrivain ait choisi pour décrire le marché des Halles lors crépuscule. Ce moment souligne le passage du temps et surtout la brièveté et la fugacité. En un laps de temps très bref, le jour s'évanouit et la nuit tombe.

Cette constatation des mutations que la lumière fait subir au même motif est l'aspect le plus étonnant que Zola ait fait à la transcription du style impressionniste dans l'œuvre romanesque. Parfois la scène se transforme entièrement par ces variations qu'elle devient méconnaissable comme le témoignent les différentes descriptions des Halles que nous avons relevées. De même, ce procédé est largement employé dans les séries des peintres impressionnistes et essentiellement dans les dernières toiles de la série de la cathédrale de Rouen de Monet. Effectivement, l'église est devenue quasiment méconnaissable sous les couches de couleurs parce que l'artiste est enivré par la lumière devenue l'incontestable sujet de son œuvre. La décomposition de la lumière solaire est rendue sur la toile par la juxtaposition de taches, de virgules de couleur pure entraînant ainsi l'estompement des contours des motifs.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 165.

Pareillement, dans cette série de tableaux représentant les Halles, l'objet ne capte que les variations de la couleur, ses contours se dissolvent. Par conséquent, le dessin est de plus en plus estompé, et sous la lumière diffuse, la couleur locale laisse la place aux purs reflets.

En somme, on ne peut pas citer toute la série présentant les Halles puisqu'elles sont décrites à maintes reprises selon l'heure de la journée ou les conditions atmosphériques de manière à nous instruire sur les états d'âme du regardeur Florent. Zola résume ce constat dans le passage qui suit :

*Que de rêves il avait faits, à cette hauteur, les yeux perdus sur les toitures élargies des pavillons ! Le plus souvent, il les voyait comme des mers grises qui lui parlaient de contrées lointaines. **Par les nuits sans lune**⁴⁶⁰, elles s'assombrissaient, devenaient des lacs morts, des eaux noires, empestées et croupies. **Les nuits limpides** les changeaient en fontaines de lumière ; les rayons coulaient sur les deux étages de toits, mouillant les grandes plaques de zinc, débordant et retombant du bord de ces immenses vasques superposées. **Les temps froids les roidissaient**, les gelaient, ainsi que des baies de Norvège, où glissaient des patineurs ; tandis que **les chaleurs de juin** les endormaient d'un sommeil lourd. **Un soir de décembre**, en ouvrant sa fenêtre, il les avait trouvées toutes blanches de neige, d'une blancheur vierge qui éclairait le ciel couleur de rouille ; elles s'étendaient sans la souillure d'un pas, pareilles à des plaines du Nord, à des solitudes respectées des traîneaux ; elles avaient un beau silence, une douceur de colosse innocent. Et lui, à chaque aspect de cet horizon changeant, s'abandonnait à des songeries tendres ou cruelles.⁴⁶¹*

Chaque description devient donc signifiante par des procédés proprement littéraires tels le discours narratif et les figures rhétoriques. Les Halles se transforment selon l'heure, du l'aube jusqu'à la tombée de la nuit, mais son évolution suit surtout celle des personnages, de leurs passions. De

⁴⁶⁰ C'est nous qui soulignons.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 326.

plus, la représentation de l'extérieur est subordonnée à l'évocation de l'intériorité des personnages.

Une autre série dans le même roman vient souligner le passage du temps ou celui d'un état psychologique à un autre. L'étalage de la charcuterie des Quenu-Gradelle connaît trois changements qui indiquent le caractère des propriétaires. Avant l'arrivée de Florent, Claude, qui sera le chef de file de l'école du plein air, le nom prêté par Zola à l'école impressionniste dans *L'Œuvre*, est chez sa tante au moment où Auguste, le garçon de la charcuterie, est en train de faire l'étalage. Mis hors de lui par la banalité de la composition faite par l'apprenti, Claude intervient pour composer un « *chef d'œuvre* » représentant la vitrine du boucher en arrangeant les viandes à sa propre façon. Il décrit son tableau à Florent de la manière suivante :

*J'avais tous les tons vigoureux, le rouge des langues fourrées, le jaune des jambonneaux, le bleu des rognures de papier, le rose des pièces entamées, le vert des feuilles de bruyère, surtout le noir des boudins, un noir superbe que je n'ai jamais pu retrouver sur ma palette (...) je fis une véritable œuvre d'art (...) En haut, une grande dinde montrait sa poitrine blanche, marbrée, sous la peau, des taches noires des truffes.*⁴⁶²

Le recours à cet ensemble de couleurs pures ordonne la composition de telle sorte que la touche de Zola mélange toutes les couleurs du prisme et remplace les objets par des taches.

Cependant, Lisa trouve l'étalage obscène et oblige Auguste à le rétablir en faisant en sorte qu'il soit sain soulignant ainsi la prospérité de la charcuterie et le bien-être des propriétaires. Mais, quand les rumeurs culpabilisant Florent se répandent dans le quartier, l'étalage, qui avait l'air « *tout embêté* » selon les propos de Claude, reflète l'anxiété de la maison :

⁴⁶² Ibid., pp. 246-247.

*Mais la vérité était que la grande charcuterie des Quenu-Gradelle devenait sombre : les glaces palissaient, les marbres avaient des blancheurs glacées, les viandes cuites du comptoir dormaient dans les graisses jaunes, dans les lacs de gelée trouble (...) Sur le lit de fines rognures bleues, les langues fourrées de Strasbourg prenaient des mélancolies blanchâtres de langues malades, tandis que les bonnes figures jaunes des jambonneaux, toutes malingres, étaient surmontées de pompons verts désolés.*⁴⁶³

Néanmoins, le jour où l'indésirable Florent est arrêté pour la seconde fois, la charcuterie retrouve encore une fois sa bonne santé et l'étalage se guérit :

*Et, à côté, l'étalage avait une félicité pareille ; il était guéri, les langues fourrées s'allongeaient plus rouges et plus saines, les jambonneaux reprenaient leurs bonnes figures jaunes, les guirlandes de saucisses n'avaient plus cet air désespéré qui navrait Quenu (...) La charcuterie suait de nouveau la santé, une santé grasse.*⁴⁶⁴

L'observation directe de la réalité permet à Zola de créer de longues descriptions des Halles modernes et des nourritures qui s'y entassaient. Dans ces morceaux descriptifs, l'élément pictural et l'énumération révèlent une envie d'organiser et d'arranger les éléments du monde visible. La présence du peintre Claude Lantier dans le quartier des Halles souligne à chaque fois le désir de l'auteur de créer des occasions qui mettent en valeur les effets de l'observation et les capacités créatrices de la description. Dans son enthousiasme de peintre et sous l'émotion suscitée par la beauté du monde visible, Claude trouve partout des sujets de tableaux qu'il rêve de peindre un jour. Il se laisse aisément griser par le *pouvoir du visible tout comme l'auteur par celui des mots.*

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 308.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, pp. 356-357.

1.2. *La Faute de l'abbé Mouret*

Il n'est donc pas surprenant de trouver dans ce roman des séries de descriptions attentives aux effets de lumière et à son évolution et dans lesquelles l'auteur soignait, quasi picturalement, les effets d'ombre et d'éclairage dans l'intention d'attraper des instants soulignant les modifications des objets entraînées par les variations de luminosité.

Pareillement aux peintres qui représentent la nature comme des taches de lumière, d'ombre et de couleur, sans tenir compte des objets que ces taches représentent, Zola, avec son œil de peintre manqué, est tellement enchanté par les qualités de la couleur et de la texture que les objets qu'il décrit ne sont quelquefois que des prétextes. Il y a, par exemple, tous les passages en série qui présentent le jardin dans *La Faute de l'abbé Mouret*. En effet, le principal personnage de l'épisode du Paradou n'est-il pas le soleil⁴⁶⁵, comme il était le principal thème, dans ses mille variations, dans ses mille jeux avec les objets, du mouvement impressionniste ? :

Et ils jouissaient encore du ciel, du large pan bleu étalé au-dessus de leurs têtes ; les murailles ne l'enfermaient pas, mais il appartenait à leurs yeux, il entraînait dans leur bonheur de vivre, le jour avec son soleil triomphant, la nuit avec sa pluie chaude d'étoiles. Il les ravissait à toutes les minutes de la journée, changeant comme une chair vivante, plus blanc au matin qu'une fille à son lever, doré à midi d'un désir de fécondité, pâmé le soir dans la lassitude heureuse de ses tendresses. Jamais il n'avait le même visage. Chaque soir, surtout, il les émerveillait, à l'heure des adieux. Le soleil glissant à l'horizon trouvait toujours un nouveau sourire. Parfois, il s'en allait, au milieu d'une paix sereine, sans un nuage, noyé peu à peu dans un bain d'or. D'autres fois, il éclatait en rayons de pourpre, il crevait sa robe de vapeur, s'échappait en ondées de flammes qui barraient le ciel de queues de comètes gigantesques, dont les chevelures incendiaient les cimes des hautes futaies. Puis, c'étaient, sur

⁴⁶⁵ Le mot soleil revient 87 fois, sauf erreur, et sans parler d'innombrables emplois de synonymes tels que astre, lumière, disque, etc., dans l'épisode du Paradou.

*des plages de sable rouge, sur des bancs allongés de corail rose, un coucher d'astre attendri, soufflant un à un ses rayons ; ou encore un coucher discret, derrière quelque gros nuage, drapé comme un rideau d'alcôve de soie grise, ne montrant qu'une rougeur de veilleuse, au fond de l'ombre croissante ; ou encore un coucher passionné, des blancheurs renversées, peu à peu saignantes sous le disque embrasé qui les mordait, finissant par rouler avec lui derrière l'horizon, au milieu d'un chaos de membres tordus qui s'écroulait dans de la lumière.*⁴⁶⁶

Contrastant avec le monde sec et stérile des Artauds et de la chapelle de Serge, le Paradou représente le domaine du végétal laissant passer la lumière et ses reflets. C'est un jardin frémissant de vie dans lequel il y a un foisonnement de végétations et une profusion de couleurs.

1.3. L'Œuvre

Paris est souvent un leitmotiv dans la série des Rougon-Macquart. Dans *L'Œuvre*, des tableaux de Paris se trouvent tout au long du roman. Christine le découvre à travers les éclairs et les larmes du premier soir quand elle y arrive pendant un orage. Elle le voit comme une cité blafarde et éclaboussée d'éclair :

Un éclair éblouissant lui coupa la parole ; et ses yeux dilatés parcoururent avec effarement ce coin de ville inconnue, l'apparition violâtre d'une cité fantastique. La pluie avait cessé. De l'autre côté de la Seine, le quai des Ormes alignait ses petites maisons grises, bariolées en bas par les boiseries des boutiques, découpant en haut leurs toitures inégales ; tandis que l'horizon élargi s'éclairait, à gauche jusqu'aux ardoises bleues des combles de l'Hôtel-de-Ville, à droite jusqu'à la coupole plombée de Saint-Paul. Mais ce qui la suffoquait surtout, c'était l'encaissement de la rivière, la fosse profonde où la Seine coulait à cet endroit, noirâtre, des lourdes piles du pont Marie aux arches légères du nouveau pont Louis-Philippe. D'étranges masses peuplaient l'eau, une flottille dormante de canots et d'yoles, un bateau lavoir et une dragueuse,

⁴⁶⁶ *Ibid.*, pp. 282-283.

*amarrés au quai ; puis, là-bas, contre l'autre berge, des péniches pleines de charbon, des chalands chargés de meulière, dominés par le bras gigantesque d'une grue de fonte. Tout disparut.*⁴⁶⁷

Inversement, dans les jours les plus heureux de Christine lorsqu'elle est devenue amoureuse de Claude et habituée à la ville, Paris devient tout autre pour elle et ses descriptions longues et lyriques lors des couchers de soleil deviennent pittoresques :

*Ah ! que de beaux couchers de soleil ils eurent, pendant ces flâneries de chaque semaine ! Le soleil les accompagnait dans cette gaieté vibrante des quais, la vie de la Seine, la danse des reflets au fil du courant, l'amusement des boutiques chaudes comme des serres, et les fleurs en pot des grainetiers, et les cages assourdissantes des oiselières, tout ce tapage de sons et de couleurs qui fait du bord de l'eau l'éternelle jeunesse des villes (...) C'est Paris qui s'endort dans sa gloire.*⁴⁶⁸

Mais, c'est une œuvre manquée et Claude se pend en face d'elle. Après la mort de celui-ci, le cercueil domine, pour un instant, la grande ville perçue à travers un éclairage diffus et changeant :

*Lentement, le corbillard gravissait la pente rude, dont le lacet tourne sur le flanc de la butte Montmartre. Par moments, des rues transversales qui dévalaient, des trouées brusques, montraient l'immensité de Paris, profonde et large ainsi qu'une mer. Lorsqu'on déboucha devant l'église Saint-Pierre, et qu'on transporta le cercueil, là-haut, il domina un instant la grande ville. C'était par un ciel gris d'hiver, de grandes vapeurs volaient, emportées au souffle d'un vent glacial ; et elle semblait agrandie, sans fin dans cette brume, emplissant l'horizon de sa houle menaçante.*⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, pp. 60-61.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 179.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 478.

1.4. *L'Assommoir*

Comme les peintres impressionnistes, Zola intègre ses descriptions dans des séries qui suivent le temps qui passe, les heures ou les saisons. Tout comme les personnages qui sont déterminés par le milieu dans lequel ils vivent, les objets, eux aussi, baignent dans une atmosphère changeante qu'il importe, pour le peintre de saisir. La description impressionniste est donc pour Zola une sorte de contrainte logique. Ainsi, On trouve dans *L'Assommoir*, une série impressionniste représentant la fête de Gervaise à des heures différentes, avec une variation de la lumière. On peut dresser une série de trois tableaux baignés de trois lumières différentes. En voici le premier :

Il était sept heures et demie. Ils avaient fermé la porte de la boutique, afin de ne pas être mouchardés par le quartier (...) Les rideaux pendus devant les vitres laissaient tomber une grande lumière blanche, égale, sans une ombre, dans laquelle baignait la table, avec ses couverts encore symétriques, ses pots de fleurs habillés de hautes collerettes de papier ; et cette clarté pâle, ce lent crépuscule donnait à la société un air distingué.⁴⁷⁰

Le deuxième tableau correspond à une scène tellement importante de l'œuvre à savoir la célébration de l'oie rôtie. C'est une scène rabelaisienne qui s'étale sur presque dix pages et qu'on peut diviser en plusieurs étapes : l'attente, l'arrivée, le découpage et la consommation. En voici un extrait :

La nuit, lentement, était tombée ; un jour sale, d'un gris de cendre, s'épaississait derrière les rideaux. Quand Augustine posa deux lampes allumées, une à chaque bout de la table, la débandade du couvert apparut sous la vive clarté, les assiettes et les fourchettes grasses, la nappe tachée de vin, couverte de miette.⁴⁷¹

Enfin, le dernier tableau correspond à une heure très tard de la nuit :

⁴⁷⁰ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, p.197.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 199.

La rue de la Goutte-d'Or elle-même, maintenant, s'en mêlait (...) À présent, c'était le bouquet, tous braillant, tous éclatant de nourriture, dans la buée rousse des deux lampes qui charbonnaient. La clameur de cette rigolade énorme couvrait le roulement des dernières voitures (...) Personne de la société ne parvint jamais à se rappeler au juste comment la noce se termina. Il devait être très tard, voilà tout, parce qu'il ne passait plus un chat dans la rue. Peut-être bien, tout de même, qu'on avait dansé autour de la table, en se tenant par les mains. Ça se noyait dans un brouillard jaune, avec des figures rouges qui sautaient, la bouche fendue d'une oreille à l'autre.⁴⁷²

En recourant à la série, les impressionnistes ont réussi à introduire un élément fondamental dans l'art apparemment statique de la peinture en l'occurrence le temps, par conséquent, il s'avère naturel que l'écrivain, à son tour, introduise l'arrêt du tableau dans le déroulement de son récit.

Outre la noce de Gervaise, le même procédé sériel est utilisé dans la description de la forge qui d'abord, « *comme morte* », laisse voir une « *lueur pâlie d'étoile* » et des forgerons qui sont « *démesurément grandis* » jusqu'à l'apothéose solaire de Gouget :

Mais un tapage de ferraille étouffa ce cri. Gervaise alla au fond. Elle arriva à une porte, allongea le cou. C'était une vaste salle, où elle ne distingua d'abord rien. La forge, comme morte, avait dans un coin une lueur pâlie d'étoile, qui reculait encore l'enfoncement des ténèbres. De larges ombres flottaient. Et il y avait par moments des masses noires passant devant le feu, bouchant cette dernière tache de clarté, des hommes démesurément grandis dont on devinait les gros membres.⁴⁷³

Le second tableau met l'accent sur le changement brusque qu'a connu la forge sous l'effet de la « *flamme blanche* » qui jaillit et monte en « *éclairant d'un coup de soleil le sol battu* » avant de perdre progressivement son éclat dans « *un coucher d'astre rouge* ». Les outils, marteaux, enclumes, s'allument

⁴⁷² *Ibid.*, p. 216.

⁴⁷³ *Ibid.*, pp. 154-155.

de la « *leur d'incendie* », « *jettent des éclairs* », « *rayonnent* » à leur tour « *comme des soleils* » :

Brusquement, tout s'éclaira. Sous le ronflement du soufflet, un jet de flamme blanche avait jailli. Le hangar apparut (...) Autour des murailles, sur des étagères, accrochés à des clous ou jetés dans les angles sombres, un pêle-mêle de vieux fers, d'ustensiles cabossés, d'outils énormes, traînaient, mettaient des profils cassés, ternes et durs. Et la flamme blanche montait toujours, éclatante, éclairant d'un coup de soleil le sol battu, où l'acier poli de quatre enclumes, enfoncées dans leurs billots, prenait un reflet d'argent pailleté d'or.⁴⁷⁴

Le troisième tableau fixe l'instant où la forge retombe à « *la grande nuit* » du hangar. Cette nuit, qui enveloppe les deux personnages, leur offre un moment d'intimité souligné par le courage du forgeron qui tenait la main de la jeune femme :

Étienne avait lâché le soufflet, la forge de nouveau s'emplissait d'ombre, d'un coucher d'astre rouge, qui tombait tout d'un coup à une grande nuit. Et le forgeron et la blanchisseuse éprouvaient une douceur en sentant cette nuit les envelopper, dans ce hangar noir de suie et de limaille, où des odeurs de vieux fers montaient ; ils ne se seraient pas crus plus seuls dans le bois de Vincennes, s'ils s'étaient donné un rendez-vous au fond d'un trou d'herbe. Il lui prit la main comme s'il l'avait conquise.⁴⁷⁵

Mais ces séries qui mettent l'accent sur les changements de la lumière d'un même jour s'insèrent dans des séries plus grandes ponctuées par la succession des saisons et par les étapes de la déchéance de Gervaise contribuant ainsi à l'organisation du récit. En effet, le narrateur nous montre la blanchisserie à plusieurs reprises coïncidant avec les moments clés qui soulignent la montée puis la ruine de l'héroïne.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 161.

La première description présente la boutique dans la tiédeur du printemps de telle manière que la réussite et la fierté de la nouvelle propriétaire soient mises en avant :

De loin, au milieu de la file noire des autres devantures, sa boutique lui apparaissait toute claire, d'une gaieté neuve, avec son enseigne bleu tendre, où les mots : Blanchisseuse de fin, étaient peints en grandes lettres jaunes. Dans la vitrine, fermée au fond par de petits rideaux de mousseline, tapissée de papier bleu pour faire valoir la blancheur du linge, des chemises d'homme restaient en montre, des bonnets de femme pendaient, les brides nouées à des fils de laiton. Et elle trouvait sa boutique jolie, couleur du ciel. Dedans, on entrait encore dans du bleu ; le papier, qui imitait une perse Pompadour, représentait une treille où couraient des liserons ; l'établi, une immense table tenant les deux tiers de la pièce, garni d'une épaisse couverture, se drapait d'un bout de cretonne à grands ramages bleuâtres, pour cacher les tréteaux. Gervaise s'asseyait sur un tabouret, soufflait un peu de contentement, heureuse de cette belle propreté, couvant des yeux ses outils neufs.⁴⁷⁶

Puis viennent les « fortes chaleurs » de juin qui inondent la boutique de lumière :

Cependant, les fortes chaleurs étaient venues. Une après-midi de juin, un samedi que l'ouvrage pressait, Gervaise avait elle-même bourré de coke la mécanique, autour de laquelle dix fers chauffaient, dans le ronflement du tuyau. À cette heure, le soleil tombait d'aplomb sur la devanture, le trottoir renvoyait une réverbération ardente, dont les grandes moires dansaient au plafond de la boutique ; et ce coup de lumière, bleui par le reflet du papier des étagères et de la vitrine, mettait au-dessus de l'établi un jour aveuglant, comme une poussière de soleil tamisée dans les linges fins.⁴⁷⁷

Une autre description, cette fois lors d'un hiver neigeux et glacial, donne une bonne impression de la boutique en dépit du froid et des flots de neige à

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, pp. 130-131.

l'extérieur parce que la blanchisserie dort dans « *une chaleur de baignoire* ». Cet extrait dévoile encore une fois la satisfaction de la propriétaire :

Cependant, l'hiver était venu (...) Cette année-là, décembre et janvier furent particulièrement durs. Il gelait à pierre fendre (...) Ça n'empêchait pas le travail, au contraire, car l'hiver est la belle saison des repasseuses. Il faisait joliment bon dans la boutique ! On n'y voyait jamais de glaçons aux vitres, comme chez l'épicier et le bonnetier d'en face. La mécanique, bourrée de coke, entretenait là une chaleur de baignoire ; les linges fumaient, on se serait cru en plein été ; et l'on était bien, les portes fermées, ayant chaud partout, tellement chaud, qu'on aurait fini par dormir, les yeux ouverts. Gervaise disait en riant qu'elle s'imaginait être à la campagne.⁴⁷⁸

Enfin, la belle boutique bleue et claire devient petit à petit négligée, fétide et méconnaissable. En effet, la poussière règne partout et appesantit les choses avant que Virginie ne rende un éclat provisoire au rêve ancien de Gervaise. La saleté achève la série impressionniste des boutiques de *L'Assommoir*.

Naturellement, à mesure que la paresse et la misère entraînent, la malpropreté entraine aussi. On n'aurait pas reconnu cette belle boutique bleue, couleur du ciel, qui était jadis l'orgueil de Gervaise. Les boiseries et les carreaux de la vitrine, qu'on oubliait de laver, restaient du haut en bas éclaboussés par la crotte des voitures (...) Et c'était plus minable encore à l'intérieur : l'humidité des linges séchant au plafond avait décollé le papier ; la perse pompadour étalait des lambeaux qui pendaient pareils à des toiles d'araignée lourdes de poussière ; la mécanique, cassée, trouée à coups de tisonnier, mettait dans son coin les débris de vieille fonte d'un marchand de bric-à-brac ; l'établi semblait avoir servi de table à toute une garnison, taché de café et de vin, emplâtré de confiture, gras des lichades du lundi.⁴⁷⁹

Dans ces descriptions réservées à la blanchisserie de Gervaise, Zola fixe l'instant en lui donnant un sens et une place dans une série signifiante.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, pp. 168-169.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 262.

Effectivement, entre les tableaux de la même série, il y a le temps qui s'envole et qui est attrapé par touches instantanées. L'auteur, attrape ces instants en dotant les couleurs et les formes d'une signification dans un ensemble narratif bien structuré moyennant le recours au même motif utilisé en leitmotiv et la récurrence des couleurs et des images dans les descriptions : chaque tableau marque une étape de la vie de l'héroïne.

1.5. Les séries d'*Une page d'amour*

Un autre milieu qui a profondément marqué Zola, c'est cette ville de Paris dont le panorama, qui hante l'auteur, constitue un leitmotiv dans nombreux de ses œuvres. Ceci est bien le cas dans *Une Page d'amour* dont la composition est rythmée par l'étalement de cinq panoramas successifs de Paris, contemplés en des saisons différentes par les deux malheureuses héroïnes du roman, Hélène et Jeanne, du haut de leur fenêtre de Passy. Ces panoramas, variés selon les heures et les saisons, forme une véritable série créée avant que Monet ne donne à cette technique ses lettres de noblesse avec ses séries très célèbres telles *Les Meules*, *La gare Saint-Lazare* et *Les Cathédrales* et *Les Nymphéas*. Le procédé consiste à peindre à partir d'un seul motif des tableaux aussi nombreux que leurs éclairages le sont eux-mêmes. Ces tableau littéraires jouent un rôle tellement important au point de vue structurel surtout qu'ils sont placés à la fin de chacune des cinq partie du roman. Zola en a donné lui-même l'explication :

Ce qu'on me reproche surtout, même des esprits sympathiques, ce sont les cinq descriptions de Paris qui reviennent et terminent les cinq parties d'Une page d'amour (...) mais la vérité est que j'ai eu toutes sortes de belles intentions, lorsque je me suis entêté à ces cinq tableaux du même décor, vu à des heures et dans des saisons différentes. Voici l'histoire. Dans la misère de ma jeunesse, j'habitais des greniers de faubourg, d'où l'on découvrait Paris entier. Ce grand Paris immobile et indifférent qui était toujours dans le cadre de ma fenêtre (...)

*Eh bien dès ma vingtième année, j'avais rêvé d'écrire un roman, dont Paris, avec l'océan de ses toitures, serait un personnage, quelque chose comme le chœur antique. Il me fallait un drame intime, trois ou quatre créatures dans une petite chambre, puis l'immense ville à l'horizon, toujours présente, regardant avec ses yeux de pierre le tourment effroyable de ces créatures. C'est cette vieille idée que j'ai tenté de réaliser dans Une page d'amour. Voilà tout.*⁴⁸⁰

Prenons d'abord le premier des admirables vues de Paris sur lesquelles se terminent les cinq parties d'*Une Page d'amour*. Dans une lettre à Huysmans, Zola, au moment de la rédaction de son roman, se déclare ravi de cette fin de la première partie : « *Enfin, la première partie se termine par un Paris à vol d'oiseau, d'abord noyé de brouillard, puis apparaissant peu à peu sous un blond soleil de printemps, qui est, je crois, une de mes meilleures pages, jusqu'ici.* »⁴⁸¹

Cette première description de Paris a lieu à la fin de la première partie à un moment où l'entente entre la mère et la fille est sans faille. Dans le dernier chapitre de cette première partie, Hélène, blessée à la cheville, doit se reposer et tente d'échapper à l'ennui en lisant une œuvre de Walter Scott, *Ivanhoé*. Or, la lectrice éprouve continuellement le besoin d'arrêter sa lecture, pour s'évader dans sa propre perception du récit. Tout comme Rebecca, l'héroïne de Walter Scott, qui suit le déroulement d'une bataille à travers une fenêtre, Hélène regarde par sa fenêtre de Passy qui domine un large panorama de Paris. De fait, une mise en abyme est alors conçue pour souligner l'importance de la fenêtre en tant que cadre ouvert sur l'extérieur. La lecture plonge l'héroïne de Zola dans un rêve dont Paris constitue la toile de fond. Le début du chapitre présente ainsi un paysage parisien couvert sous un flot de brume et représentatifs des émotions de la lectrice :

⁴⁸⁰ Lettre à D. Jouaust et J. Sigaux, Médan, mi-novembre 1884.

⁴⁸¹ Lettre à Joris-Karl Huysmans, L'Estaque, 3 août 1877.

*Ce matin-là, Paris mettait une paresse souriante à s'éveiller. Une vapeur, qui suivait la vallée de la Seine, avait noyé les deux rives. C'était une buée légère, comme laiteuse, que le soleil peu à peu grandi éclairait. On ne distinguait rien de la ville, sous cette mousseline flottante, couleur du temps. Dans les creux, le nuage épais se fonçait d'une teinte bleuâtre, tandis que, sur de larges espaces, des transparences se faisaient, d'une finesse extrême, poussière dorée où l'on devinait l'enfoncement des rues ; et, plus haut, des dômes et des flèches déchiraient le brouillard, dressant leurs silhouettes grises, enveloppés encore des lambeaux de la brume qu'ils trouaient.*⁴⁸²

Paris semble se dessiner derrière le brouillard dans lequel il était caché, « *insondable et changeant comme un océan* », toujours en état d'être englouti : « *Un instant, la rive gauche apparut, tremblante et voilée, comme une ville féerique aperçue en songe ; mais une masse de vapeur s'écroula, et cette ville fut engloutie sous le débordement d'une inondation* »⁴⁸³. Mais même sous le soleil éclatant de « *cette matinée de printemps* », même dans cette première description où l'écrivain est très attentif à l'installation du décor, la ville n'a qu'une existence visuelle flottante. En dépit de la disparition du brouillard et de l'apparition de la ville sous la clarté du jour, il n'en reste pas moins que ses formes, qui se confondent sans cesse, demeurent changeantes et font appel à un tableau impressionniste en témoignent des termes chers aux peintres impressionnistes comme buée, vapeur, brouillard que l'on trouve disséminés tout au long de cette longue description.

En effet, l'évolution de la description dans ce chapitre présente un bon nombre de procédés à même de cacher avec virtuosité les objets décrits qui sont détruit magiquement par les conditions météorologiques. Ce phénomène de disparition ou de manque de netteté des objets est accentué dans la suite de la description moyennant de nouvelles techniques de brouillage :

⁴⁸² ZOLA, Émile, *Une page d'amour*, Gallimard, 1989, pp. 83-84.

⁴⁸³ *Ibid.*, p.85.

Les vapeurs, tout à l'heure si profondes, s'amincissaient, devenaient transparentes en prenant les colorations vives de l'arc-en-ciel. Toute la rive gauche était d'un bleu tendre, lentement foncé, violâtre au fond, du côté du jardin des Plantes. Sur la rive droite, le quartier des Tuileries avait le rose pâli d'une étoffe couleur chair, tandis que, vers Montmartre, c'était comme une lueur de braise, du carmin flambant dans de l'or ; puis, très loin, les faubourgs ouvriers s'assombrissaient d'un ton de brique, de plus en plus éteint et passant au gris bleuâtre de l'ardoise. On ne distinguait point encore la ville tremblante et fuyante, comme un de ces fonds sous-marins que l'œil devine par les eaux claires, avec leurs forêts terrifiantes de grandes herbes, leurs grouillements pleins d'horreur, leurs monstres entrevus. Cependant, les eaux baissaient toujours. Elles n'étaient plus que de fines mousselines étalées ; et, une à une, les mousselines s'en allaient, l'image de Paris s'accentuait et sortait du rêve.⁴⁸⁴

Le principe descriptif est le même tout au long de ce passage. Il se réduit à la désignation d'un quartier de Paris tout en lui associant une touche de couleur : la rive gauche et le bleu tendre, le Jardin des Plantes et le violet, les Tuileries et le rose pâle, Montmartre et le carmin, etc. Chaque phrase détache une partie du paysage en l'indiquant simplement par un nom de quartier ce qui interdit au lecteur la vision globale du paysage d'autant plus que la caractérisation porte uniquement sur une notation de couleur.

Dans la suite de cette longue description de la capitale, le romancier n'hésite pas à introduire des anachronismes dans l'intention de donner une vision d'un Paris complètement reconstruit, tel que le voit Hélène du haut de Passy. En effet, plusieurs monuments étaient inexistantes en 1853, moment où a commencé l'action :

Hélène d'abord s'intéressa aux larges étendues déroulées sous ses fenêtres, à la pente du Trocadéro et au développement des quais. Il fallait qu'elle se penchât pour apercevoir le carré nu du Champ de Mars, fermé au fond par l'École Militaire (...) de l'autre côté du fleuve, entre l'Esplanade et le

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p.87.

Champ de Mars, un bouquet de grands ormes faisait un coin de parc (...) Le regard de la jeune femme rencontra d'abord le pont des Invalides, puis le pont de la Concorde, puis le pont Royal (...) Sur la rive droite au milieu des futaies des Champs-Élysées, les grandes verrières du Palais de l'Industrie étalaient leurs blancheurs de neige (1853-1855) plus loin se dressait la masse énorme de l'Opéra (1875), et c'étaient d'autres édifices (...) les cubes lourds des pavillons du nouveau Louvre.⁴⁸⁵ (1857)

La seconde vue coïncide avec le temps où l'attention de la mère n'est plus complètement focalisée sur sa fillette puisque la pensée de l'homme commence à l'obséder et secoue un peu la relation entre la veuve et sa fille. Aussi, l'avènement d'un amour naissant pour le docteur Deberle chez Hélène est-il associé à une image évoquant le réveil de la grande ville. Cela est évident à travers une longue description soulignant l'évolution de son amour devant le paysage de la capitale où évoluent des jeux d'ombre et de lumière.

L'acuité de son amour va crescendo avec le « *soleil couchant* » qui « *incendiait la ville* » et la jeune veuve « *croyait sentir toutes ces flammes brûler dans son cœur* ». On remarque que l'atmosphère de manière générale et les monuments parisiens perçus par l'héroïne sont imprimés de tons rouges et jaunes ce qui n'est pas sans rappeler les sentiments du personnage. La lumière, devenue feu, dévore le spectacle fantastique comme le confirme ce passage :

(...) les deux tours de Notre-Dame rougeoyaient comme des torches (...) les monuments flambaient. Les verrières du Palais de l'Industrie (...) étalaient un lit de tisons ardents ; (...) la masse énorme de l'Opéra semblait un bloc de cuivre. (...) plus près les pavillons du nouveau Louvre et des Tuileries, se couronnaient de flammes, dressant à chaque carrefour des bûchers gigantesques. Le dôme des Invalides était en feu. (...) Alors, Paris entier, à mesure que le soleil baissait, s'alluma aux bûchers des monuments. Toutes les façades tournées vers le Trocadéro rougissaient, en jetant le pétilllement de leurs vitres, une pluie d'étincelles qui montaient de la ville, comme si quelque

⁴⁸⁵ *Ibid.*, pp. 89-90.

*soufflet eut sans cesse activé cette forge colossale (...) Hélène, baignée par ces flammes, se livrant à cette passion qui la consumait, regardait flamber Paris.*⁴⁸⁶

La situation sentimentale d'Hélène se reflète sur le paysage qui se répercute également sur l'état d'âme du personnage. De ce fait, le narrateur nous présente une ville tout à fait différente et marquée du sceau de la passion de l'héroïne comme l'atteste Marie-Annick Gervais-Zaninger lorsqu'elle déclare que les motivations psychologiques justifient la description qui « *se fonde sur un motif privilégié* », qu'est ici l'amour, et les sentiments du héros se projettent sur le décor.⁴⁸⁷

À partir de ce moment, le narrateur procède à une description focalisant l'attention sur les sensations visuelles du personnage. Effectivement, le recours excessif à des figures de styles telles les comparaisons de « *torches* » ou de « *bloc de cuivre* », ou bien encore les métaphores de « *bûchers* » confirment cette idée étant donné que cette représentation pourrait être perçue comme un tableau où les tons vifs du rouge s'imposeraient.

Comme dans presque toutes les descriptions de Zola, ce site de ville enflammée ne manque pas de mouvement :

*Et sous cette voûte embrasée, la ville toute jaune, rayée de grandes ombres, s'étendait. En bas, sur la vaste place, le long des avenues, les fiacres et les omnibus se croisaient au milieu d'une poussière orange, parmi la foule des passants, dont le noir fourmillement blondissait et s'éclairait de gouttes de lumière. Un séminaire, en rangs pressés, qui suivait le quai Debilly, mettait une queue de soutanes, couleur d'ocre, dans la clarté diffuse. Puis, les voitures et les piétons se perdaient, on ne devinait plus, très loin, sur quelque pont, qu'une file d'équipages dont les lanternes étincelaient.*⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 156.

⁴⁸⁷ ZANINGER-Gervais, ANNICK-Marie, *La description*, Paris, Hachette, 2001. Pp. 51-52.

⁴⁸⁸ ZOLA, Émile, *Une page d'amour*, Gallimard, 1989, p. 155

La présence de la foule et des voitures évoque le mouvement incessant qui caractérise la ville en témoigne la notion récurrente de « *fourmilière* », qui renvoie à une multitude de personnes qui se déplacent. La couleur noire est mise en valeur par des « *gouttes de lumière* » qui illuminent la masse dense des passants. De même, le groupement de religieux réunis en rangs accentue la couleur foncée avec leurs soutanes ocre. Enfin, la perspective dans ce paysage est soulignée lorsque le regard de l'observateur se plonge vers le fond du tableau où « *les voitures et les piétons se perdaient* » et où on ne distinguait que l'étincellement des lanternes.

Le tableau suivant de la série dans cette œuvre présente le spectacle de Paris à la tombée de la nuit. Dans un décor de clair-obscur, Hélène, plantée devant la fenêtre de sa maison de la rue Vineuse, regarde les monuments de Paris, rangés sous son regard, mais dont les contours demeurent entièrement confus. Par la suite, la ville disparaît encore dans « *le repos rêveur d'un colosse qui laisse la nuit l'envelopper* »⁴⁸⁹ :

Paris entier était allumé. Les petites flammes dansantes avaient criblé la mer des ténèbres d'un bout de l'horizon à l'autre, et maintenant leurs millions d'étoiles brûlaient avec un éclat fixe, dans une sérénité de nuit d'été (...) Paris, qu'on ne voyait pas, en était reculé au fond de l'infini, aussi vaste qu'un firmament. Cependant, en bas des pentes du Trocadéro, une lueur rapide, les lanternes d'un fiacre ou d'un omnibus, coupait l'ombre de la fusée continue d'une étoile filante ; et là, dans le rayonnement des becs de gaz, qui dégageaient comme une buée jaune, on distinguait vaguement des façades brouillées, des coins d'arbre, d'un vert cru de décor (...) Les Champs-Élysées menaient un défilé régulier d'astres de l'Arc de Triomphe à la place de la Concorde, où luisait le scintillement d'une pléiade ; puis, les Tuileries, le Louvre, les pâtés de maisons du bord de l'eau, l'Hôtel de Ville tout au fond, faisaient des barres sombres, séparées de loin en loin par le carré lumineux d'une grande place ; et, plus en arrière, dans la débandade des toitures, les clartés s'éparpillaient, sans

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 221.

*qu'on pût retrouver autre chose qu'un enfoncement de rue, un coin tournant de boulevard, un élargissement de carrefour incendié. Sur l'autre rive, à droite, l'Esplanade seule se dessinait nettement, avec son rectangle de flammes, pareil à quelque Orion des nuits d'hiver, qui aurait perdu son baudrier ; les longues rues du quartier Saint-Germain espaçaient des clartés tristes ; au-delà, les quartiers populeux brasillaient, allumés de petits feux serrés, luisant dans une confusion de nébuleuse.*⁴⁹⁰

On note dans cet extrait la transcription de certains procédés de la peinture impressionniste qui ignore les contours des objets et en offre une image floue. Effectivement, l'auteur partage avec les peintres de la nouvelle école, qui commençaient alors à revêtir des épaisseurs, à présenter le relief et les effets de texture par lesquels le tactile envahit le visuel, une vision tout-à-fait novatrice du réel. Ils assurent la relativité des regards contrairement au goût dominant représenté par les peintres académiques qui exigeaient des tableaux lisses et transparents, vus comme des fenêtres ouvertes sur le monde.

Ces derniers, attachés aux contours objectifs des choses, donnent au dessin la priorité sur la couleur et vouent une grande admiration au graphisme strict d'Ingres. L'assimilation de cette description à un paysage peint est claire à ce niveau. D'ailleurs, l'utilisation de concepts appartenant au champ lexical de la peinture se poursuivra tout le long de cette description. En effet, Zola recourt à leurs techniques en se servant de la « *buée jaune* » des becs de gaz qui éclairent les façades des maisons tout en offrant une vue « *brouillée* ». Les lumières papillotantes renforcent l'aspect fugitif de la nuit.

Cependant, la description figurant à la fin de la quatrième partie connaît un changement de point de vue puisque c'est la petite Jeanne, restée seule devant la fenêtre de la maison, qui focalise le tableau habituel d'un Paris qui se présente cette fois par un temps de pluie. Comme d'habitude, des leitmotifs de l'écriture artiste y reviennent sans cesse comme le brouillard, la buée et les

⁴⁹⁰ *Ibid.*, pp. 229-230.

fumées créant cette couche de vapeurs qui couvre les tableaux impressionnistes.

À travers les vitres, couvertes d'une légère buée, on apercevait un Paris brouillé, effacé dans une vapeur d'eau, avec des lointains perdus dans de grandes fumées. La ville elle-même n'était pas là pour tenir compagnie à l'enfant, comme par ces claires après-midi, où il lui semblait qu'en se penchant un peu, elle allait toucher les quartiers avec la main.⁴⁹¹

Quelquefois, le filtre de vapeur empêchant la vue est aussi formé par le personnage-regardeur à savoir Jeanne dont « *son haleine avait encore terni la vitre* » et par conséquent « *Elle effaça de la main la buée qui l'empêchait de voir.* » Et la ville s'offre à elle :

Cependant, son haleine avait encore terni la vitre. Elle effaça de la main la buée qui l'empêchait de voir. Des monuments, au loin, lavés par l'averse, avaient des miroitements de glaces brunies. Des files de maisons, propres et nettes, avec leurs façades pâles, au milieu des toitures, semblaient des pièces de linge étendues, quelque lessive colossale séchant sur des prés à l'herbe rousse. Le jour blanchissait, la queue du nuage qui couvrait encore la ville d'une vapeur, laissait percer le rayonnement laiteux du soleil ; et l'on sentait une gaieté hésitante au-dessus des quartiers, certains coins où le ciel allait rire.⁴⁹²

Dans ce climat changeant qui permet à l'écrivain de capturer l'instant et de suggérer l'état transitoire de la nature, la petite fille s'intéresse surtout, après l'interruption de la pluie, à l'ambiance qui règne dans la rue :

(...) la vie des rues recommencer, après cette rude pluie, qui tombait par brusques averses. Les fiacres reprenaient leurs cahots ralentis, tandis que les omnibus, dans le silence des chaussées encore désertes, passaient avec un redoublement de sonorité. Des parapluies se fermaient, des passants abrités sous les arbres se hasardaient d'un trottoir à l'autre, au milieu du ruissellement des flaques coulant aux ruisseaux. Elle s'intéressait surtout à une dame et à une

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 290.

⁴⁹² *Ibid.*, pp. 292-293.

*petite fille très-bien mises, qu'elle voyait debout sous la tente d'une marchande de jouets, près du pont. Sans doute, elles s'étaient réfugiées là, surprises par la pluie. La petite dévalisait la boutique, tourmentait la dame pour avoir un cerceau ; et toutes deux s'en allaient maintenant, l'enfant qui courait, rieuse et lâchée, poussait le cerceau sur le trottoir. Alors, Jeanne redevint très-triste, sa poupée lui parut affreuse. C'était un cerceau qu'elle voulait, et être là-bas, et courir, pendant que sa mère, derrière elle, aurait marché à petits pas, en lui criant de ne pas aller si loin. Tout se brouillait.*⁴⁹³

Ainsi, la tristesse du personnage se reflète sur le paysage de la ville qui inspire la terreur tout en soulignant le danger qui guette la fillette. Effectivement, Paris sera engloutie par l'inondation :

*Et la pluie marchait, on pouvait suivre le vol du nuage à la course furieuse de l'eau vers Paris (...) En quelques secondes, derrière cette trame de plus en plus épaisse, la ville pâlit, sembla se fondre. Ce fut comme un rideau tiré obliquement du vaste ciel à la terre. Des vapeurs montaient, l'immense clapotement avait un bruit assourdissant de ferrailles remuées.*⁴⁹⁴

Les changements météorologiques s'enchaînent rapidement et intensifient cet effet de tourbillonnement qui règne dans la rue. Mais, la pluie demeure protagoniste principal qui domine l'espace :

À ce moment, la tempête éclatait. Dans le silence lourd d'anxiété, au-dessus de la ville devenue noire, le vent hurla ; et l'on entendit le craquement prolongé de Paris, les persiennes qui battaient, les ardoises qui volaient, les tuyaux de cheminée et les gouttières qui rebondissaient sur le pavé des rues (...) Pendant un instant, ce fut le chaos. D'énormes nuages, élargis comme des taches d'encre, couraient au milieu de plus petits, dispersés et flottants, pareils à des haillons que le vent déchiquetait et emportait fil à fil. Un instant, deux nuées s'attaquèrent, se brisèrent avec des éclats, qui semèrent de débris l'espace couleur de cuivre; et chaque fois que l'ouragan sautait ainsi, soufflant de tous les points du ciel, il y avait en l'air un écrasement d'armées, un écroulement

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 293.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 294.

immense dont les décombres suspendus allaient écraser Paris (...) Au fond, sur Notre-Dame, le nuage se partagea, versa un tel torrent, que la Cité fut submergée ; seules, en haut du quartier noyé, les tours nageaient dans une éclaircie, comme des épaves. Mais, de toutes parts, le ciel s'ouvrait, la rive droite à trois reprises parut engloutie (...) La pluie s'amincissait, raide et pointue ; et quand une rafale soufflait encore, de grandes ondes moiraient les hachures grises, on entendait les gouttes obliques, presque horizontales, fouetter les murs avec un sifflement, jusqu'à ce que, le vent tombé, elles redevinssent droites, piquant le sol dans un apaisement obstiné, du coteau de Passy à la campagne plate de Charenton. Alors, l'immense cité, comme détruite et morte à la suite d'une suprême convulsion, étendit son champ de pierres renversées, sous l'effacement du ciel.⁴⁹⁵

La série des tableaux parisiens dans *Une Page d'Amour* se complète avec le tableau du dernier chapitre de l'œuvre présenté moyennant le regard de l'héroïne. En fait Hélène, du cimetière de Passy, où repose sa fille Jeanne, jette un dernier regard sur un Paris enneigée et notamment sur l'avenue de la Muette et sur les quais de la Seine :

Elle s'était approchée du parapet, elle regardait en bas, sur l'avenue de la Muette, une station de voitures dont la file mettait au bord du trottoir une queue de vieux carrosses crevés par l'âge. Les capotes et les roues blanchies, les chevaux couverts de mousse, semblaient se pourrir là depuis des temps très-anciens. Des cochers restaient immobiles, raidis dans leurs manteaux gelés. Sur la neige, d'autres voitures, une à une, péniblement, avançaient (...) Une ouate étouffait les bruits ; seules les voix montaient, dans cette mort des rues, avec une vibration particulière, grêles et distinctes (...) Plus loin, à droite, les grands arbres du quai étaient des merveilles. On aurait dit des arbres de verre filé, d'immenses lustres de Venise, dont des caprices d'artistes avaient tordu les bras piqués de fleurs. Le vent, du côté du nord, avait changé les troncs en fûts de colonne. En haut, s'embroussaillaient des rameaux duvetés, des aigrettes de

⁴⁹⁵ *Ibid.*, pp. 298-300.

*plume, une exquise découpe de brindilles noires, bordées de filets blancs. Il gelait, pas une haleine ne passait dans l'air limpide.*⁴⁹⁶

Dans cette description de la ville enneigée qui rappelle les vues des peintres impressionnistes et en particulier celles de Claude Monet qui a dépeint des paysages enneigés à plusieurs reprises, Zola met l'accent sur la renaissance de Paris après avoir subi des épreuves trop dures suite aux averses. Cette renaissance est celle aussi d'Hélène qui, après la période durant laquelle elle a touché le fond à cause de sa relation sexuelle avec le médecin, retrouve sa pureté et son honnêteté symbolisées par la blancheur de la neige.

De ce fait, *Une Page d'Amour* fournit à l'écrivain l'occasion de réitérer les représentations d'un personnage singulier qui occupe une place de choix dans le drame des personnages. Effectivement, Paris, décrit par tous les temps, figure comme le témoin placide et l'acteur de toute l'action. Avec une grande résolution, Émile Zola a fait entrer la capitale et ses monuments dans le cadre de son œuvre. Il a accordé une grande importance à la Seine, au Trocadéro, aux buttes Montmartre, aux Invalides, au Champ-de-Mars, etc. Ces lieux assistent aux événements et se teintent suivant les états d'âme des personnages. La ville et ses rues deviennent un sujet descriptif constituant la clé de voûte sur laquelle repose la structure du roman. La particularité de cette structure réside dans le fait que les cinq parties constituant l'œuvre se terminent par un chapitre entièrement voué à la description de Paris. En fait, placées à la fin de chaque partie de l'œuvre, les cinq tableaux parisiens perçus à travers le regard des personnages, Hélène ou sa fille Jeanne, donnent le rythme à l'ensemble de l'œuvre en soulignant les temps forts de la passion amoureuse et de ses conséquences et nous informent en même temps sur les sentiments des protagonistes féminins (l'amour naissant, la passion, la confession d'Hélène, la jalousie de la jeune fille, le deuil). Les descriptions correspondent à des

⁴⁹⁶ *Ibid.*, pp. 366-367.

moments du drame et contribue au récit d'une évolution. L'auteur recourt à la série pour construire une architecture de chapitre bien nette, un récit et un sens.

2. Le traitement de l'espace

Il nous semble que la structure du regard zolien mérite qu'on lui offre une grande attention puisque la description du chef de file du naturalisme, contrairement à ses prédécesseurs, entraîne une déstructuration de l'espace pareille à celle qui a causé la condamnation des peintres impressionnistes. Chez Zola, décrire est souvent employé dans le sens de dépeindre étant donné qu'il ne s'agit plus pour l'œil d'enregistrer une réalité immuable dans son équilibre et son fini mais de capter des sensations.

Ainsi, les procédés de composition des peintres novateurs n'échappent pas à Zola. Ce dernier coupe les personnages, n'en montre que le profil, ou tel geste, telle attitude comme le font Manet et surtout Degas qui représente une scène vue d'en haut, en plongée, décentre ou déséquilibre les figures, en donne une vision oblique, bouscule les perspectives sous l'influence des estampes japonaises que les Goncourt ont mises à la mode. En effet, selon les propos de Jean Clay, ces artistes recourent à des angles d'approche étranges qui décentrent le regard et mettent en cause nos habitudes visuelles :

De toutes les agressions menées par la génération impressionniste contre les conceptions spatiales issues de la Renaissance, la plus spectaculaire est le désaxement de la ligne de fuite. Les classiques — à plus forte raison les suiveurs académiques du XIX^e siècle — portaient sur la nature un regard souverain... Le peintre plantait son chevalet à hauteur d'homme, il fixait la ligne d'horizon à la moitié de la toile (...) Le paysage se distribuait autour d'un axe perpendiculaire à la ligne d'horizon et parallèle au sol.⁴⁹⁷

Cette attention novatrice accordée à l'espace et au cadrage moyennant des angles de vue inhabituels souligne le bouleversement produit par les impressionnistes dans le champ pictural. Ces artistes excentrent le point d'intérêt de la scène contrairement aux peintres classiques qui s'employaient à

⁴⁹⁷ CLAY, Jean, *L'impressionnisme*, Paris, Hachette, 1985, p. 54.

représenter les lignes de fuite et la perspective avec exactitude et fidélité. À ce propos, Patricia Carles écrit :

*Maintenant, l'artiste multiplie les angles d'approche "acrobatiques" et, par le surplomb et le cadrage, il décentre le regard (...). Cet éclatement du schéma visuel classique est bien celui que propose Zola dans des descriptions qui adoptent très souvent un point de vue décalé.*⁴⁹⁸

De la même sorte, Zola présente dans ses descriptions un éclatement du schéma visuel classique pareil à celui revendiqué par les peintres impressionnistes dans le domaine de la peinture. Ces descriptions adoptent le plus souvent un point de vue décalé en recourant à des plongées et des contre-plongées originales. Le choix d'un cadre, d'un angle de vue original qui confère à la scène son caractère impressionniste et inhabituel distingue nettement les descriptions zoliennes des descriptions frontales et exhaustives de son précurseur Balzac. Et à bien fouiller, on trouverait assurément dans les œuvres de notre corpus, comme chez Degas ou chez Caillebotte, des effets de décentrage, de focalisation insérée dans l'espace de la toile scripturale. Cela renforce les liens entre Zola et les peintres comme le témoigne cette citation de Michel Butor : « *Plantant son chevalet ou sa caméra dans un des points de l'espace évoqué, le romancier retrouvera tous les problèmes de cadrage, de composition, de perspective que rencontre le peintre.* »⁴⁹⁹

Aussi comprend-on d'autant plus pourquoi scènes de rue et vues panoramique à travers des fenêtres foisonnent dans le roman zolien et se retrouvent également dans les peintures impressionnistes, telles celles d'Edgar Degas ou de Gustave Caillebotte.

⁴⁹⁸ CARLES, Patricia, « L'Assommoir : une déstructuration impressionniste de l'espace descriptif », *Les Cahiers naturalistes*, n° 63, 1989, p. 118.

⁴⁹⁹ BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 2008, p. 53.

Le plus souvent, Zola, comme ces artistes, installe l'observateur à une fenêtre d'où il enregistre, telle Gervaise au début de *L'Assommoir*, le désordre du monde, renonçant aux hiérarchies habituelles de la perspective classique. La profondeur est accentuée et la scène prend un aspect singulier et inaccoutumé. L'observatrice, Gervaise, voit les gens réduits à de simples taches multicolores :

À la barrière, le piétinement de troupeau continuait, dans le froid du matin. On reconnaissait les serruriers à leurs bourgerons bleus, les maçons à leurs cottes blanches, les peintres à leurs paletots, sous lesquels de longues blouses passaient. Cette foule, de loin, gardait un effacement plâtreux, un ton neutre, où dominaient le bleu déteint et le gris sale. Par moments, un ouvrier s'arrêtait, rallumait sa pipe, tandis qu'autour de lui les autres marchaient toujours, sans un rire, sans une parole dite à un camarade, les joues terreuses, la face tendue vers Paris, qui, un à un, les dévorait, par la rue béante du Faubourg-Poissonnière. Cependant, aux deux coins de la rue des Poissonniers, à la porte des deux marchands de vin qui enlevaient leurs volets, des hommes ralentissaient le pas ; et, avant d'entrer, ils restaient au bord du trottoir, avec des regards obliques sur Paris, les bras mous, déjà gagnés à une journée de flâne. Devant les comptoirs, des groupes s'offraient des tournées, s'oubliaient là, debout, emplissant les salles, crachant, toussant, s'éclaircissant la gorge à coups de petits verres.⁵⁰⁰

En effet, c'est ce genre de description qui rappelle la manière dont Manet peignait « *les objets et les êtres dans l'air où ils baignent, tels qu'ils se comportent, simples taches souvent que mange la lumière.* »⁵⁰¹ Cette tendance rappelle l'idéal des peintres impressionnistes pour qui l'homme n'était plus, comme il l'était dans la tradition classique et académique de la peinture, le centre de l'univers. Le peintre n'accorde pas plus d'importance à la tête qu'à une autre partie du corps :

⁵⁰⁰ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, pp. 15-16.

⁵⁰¹ ZOLA, Émile, « Peinture [1896] », *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 469.

*Une tête posée contre un mur n'est plus qu'une tache plus ou moins blanche sur un fond plus ou moins gris ; et le vêtement juxtaposé à la figure devient par exemple une tache plus ou moins bleue mise à côté de la tache plus ou moins blanche.*⁵⁰²

Zola, pour qui le milieu prédomine, défend cet impressionnisme en littérature en plaçant l'homme dans la création au même rang que les autres produits de la terre.

Le même procédé d'enregistrement de la confusion de la rue à partir d'un endroit élevé se retrouve dans le même roman au moment où les gens de la noce, du haut de la colonne Vendôme, contemplent la capitale :

*Paris, autour d'eux, étendait son immensité grise, aux lointains bleuâtres, ses vallées profondes, où roulait une houle de toitures ; toute la rive droite était dans l'ombre, sous un grand haillon de nuage cuivré ; et, du bord de ce nuage, frangé d'or, un large rayon coulait, qui allumait les milliers de vitres de la rive gauche d'un pétitement d'étincelles, détachant en lumière ce coin de la ville sur un ciel très pur, lavé par l'orage.*⁵⁰³

Cette vue plongeante nous révèle Paris à travers les yeux des gens de la noce, du haut de la colonne Vendôme. Ici et là, la « *houle des toitures* », « *le flot confus de la foule des bêtes, des charrettes* » s'impose dans son désordre. Somme toute, la composition provient d'un équilibre entre les touches de couleur qui entrent en jeu pour représenter les objets dans leur atmosphère. Zola accentue l'harmonie parfaite qui existe entre les objets et la lumière où ils baignent. Les personnages, les objets et le paysage finissent par s'entremêler et se confondre dans la lumière.

Mais, c'est une autre scène du même roman qui rappelle les toiles impressionnistes et celles de Caillebotte et Degas en particulier. Coupeau, qui travaille sur le toit, entrevoit la forêt des cheminées dorée par le soleil couchant

⁵⁰² *Ibid.*, p. 151.

⁵⁰³ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, pp. 80-81.

et distingue sous ses yeux « *le trou béant de la rue* » où les silhouettes de Gervaise, Nana et Mme Boche sont écrasées par la perspective :

Et, tout là-haut, dans le ciel clair, l'ouvrier taillait tranquillement son zinc à coups de cisaille, penché sur l'établi, pareil à un tailleur coupant chez lui une paire de culottes (...) Coupeau tenait la dernière feuille de zinc. Elle restait à poser au bord du toit, près de la gouttière ; là, il y avait une brusque pente, et le trou béant de la rue se creusait (...) Quand il se renversait pour appeler cette couleuvre de Zidore, il se rattrapait à un coin de la maçonnerie, à cause du trottoir, là-bas, sous lui.⁵⁰⁴

C'est au contraire la contre-plongée qui livre Coupeau au regard de Gervaise dans la même scène :

Le soleil se couchait derrière la maison, dans une grande clarté rose, lentement pâlie, tournant au lilas tendre. Et, en plein ciel, à cette heure recueillie du jour, les silhouettes des deux ouvriers, grandies démesurément, se découpaient sur le fond limpide de l'air, avec la barre sombre de l'établi et l'étrange profil du soufflet.⁵⁰⁵

Nous discernons dans cet extrait les distorsions qui singularisent l'organisation de l'espace chez Caillebotte et surtout chez Degas qui notait en 1859, dans ses Carnets : « *On n'a jamais fait encore les monuments ou les maisons d'en bas, en dessous, de près, comme on les voit en passant dans les rues.* »⁵⁰⁶

La même technique est manifeste chez Zola. Effectivement, au moment de son rêve d'ascension sociale, Gervaise, tout comme le peintre Degas, observe la maison de la Goutte-d'Or « *d'en bas, en dessous* ». Cependant, lorsqu'elle est ruinée c'est du haut de la fenêtre de son logement sordide qu'elle se penche pour contempler la cour avec un étonnant dédoublement de la

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁰⁶ Cité par Patricia CARLES in « L'Assommoir : une déstructuration impressionniste de l'espace descriptif », *op. cit.*, p.118.

personnalité puisqu'elle croit se voir, en faisant un flash-back de treize ans. Ce procédé met en place deux points de vue, deux impressions d'un même spectacle :

*Un jour, en se penchant, elle eut une drôle de sensation, elle crut se voir en personne là-bas, sous le porche, près de la loge du concierge, le nez en l'air, examinant la maison pour la première fois ; et ce saut de treize ans en arrière lui donna un élanement au cœur.*⁵⁰⁷

Ce changement des prises de vue corrobore la remise en cause de l'usage de l'espace apportée par Zola et les impressionnistes. En effet, en réclamant l'abandon de la hiérarchie académique des lieux, des êtres et des objets, ils réservent une place de choix à la littérature, à la peinture et à leurs techniques en tant qu'éléments considérables du tableau tant littéraire que pictural. De ce fait, on assiste à « *l'effondrement des règles qui donnaient prééminence à l'élément représenté, au sujet, et au référent et aux normes mêmes dans le code, en particulier à l'asymétrie, à l'équilibre, à l'harmonie.* »⁵⁰⁸

L'espace, vu comme l'un des éléments fondamentaux des œuvres artistiques, n'est désormais plus à remplir et le sujet ne se présente plus comme l'unique centre d'intérêt : « *Le sujet n'était important que dans la mesure où il reflétait la lumière - ce qui conduira à l'abolition de la matière, car le sujet disparaîtra quand il ne sera plus qu'un point de départ pour des variations sur la lumière.* »⁵⁰⁹

En fait, la mise en scène de l'espace dans les toiles impressionniste et en particulier dans celles de Degas est inhabituelle. En effet, dans *L'Absinthe* que nous avons vu dans la deuxième partie, l'attention est beaucoup plus accordée à l'espace et au cadrage qu'aux personnages. Le point de vue qu'occupe l'observateur est assez innovant puisque la scène est capturée obliquement et

⁵⁰⁷ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, p. 290.

⁵⁰⁸ LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, « Préface », *op. cit.*, p. 18.

⁵⁰⁹ NEWTON, Joy, « Émile Zola impressionniste », *Les Cahiers naturalistes*, n° 33, 1967, p.40.

les personnages sont placés dans un coin isolé de la toile. L'espace pictural, laissé vacant au premier plan, met en évidence la solitude des personnages et concorde tout à fait avec la scène où Gervaise boit avec Coupeau, car « à cette heure du déjeuner, l'Assommoir restait vide ».

Ce traitement singulier de l'espace chez les impressionnistes comme chez Zola confirme aussi le renouveau artistique apporté par rapport à l'école académique qui impose l'exactitude et la fidélité lors de la représentation de la perspective. En effet, les impressionnistes décalent le centre d'intérêt de la scène comme le témoigne cette citation de Jean Clay :

Le rapport des pleins et des vides qui s'articulaient doucement dans le classicisme est mis en cause par les impressionnistes. Ceux-ci refusent de considérer la nature comme une composition équilibrée, un théâtre symétrique, dessiné à l'avance pour le plaisir de l'œil humain (...) Monet par exemple, dégage de grands espaces arbitraires, sans anecdote, qui envahissent la composition.⁵¹⁰

À leur suite, Zola, qui donne la priorité aux tempéraments et aux sensations des personnages, fait usage de la même technique comme l'atteste ce petit tableau littéraire :

Mais la gaieté de la rue se trouvait au milieu, à l'endroit où les constructions, en devenant plus rares et plus basses, laissaient descendre l'air et le soleil. Les hangars du loueur de voitures, l'établissement voisin où l'on fabriquait de l'eau de Seltz, le lavoir, en face, élargissaient un vaste espace libre, silencieux, dans lequel les voix étouffées des laveuses et l'haleine régulière de la machine à vapeur semblaient grandir encore le recueillement.⁵¹¹

Nous remarquons que cette conception inhabituelle de la couleur et de la matière a des conséquences sur la structure dans la mesure où elle accentue le désaxement de l'espace descriptif évoqué plus haut.

⁵¹⁰ CLAY, Jean, *op. cit.*, p. 61.

⁵¹¹ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, p.96.

Ce désaxement de l'espace et cette relativité des regards est à l'œuvre dans les nombreuses toiles littéraires qui font la particularité de l'écriture du maître du naturalisme. Comme dans les toiles impressionnistes, l'espace chez Zola perd tout centre et fait disparaître la hiérarchie académique des êtres et des choses, comme en témoigne la visite du Louvre où le parquet uniquement et ses reflets fantastiques ensorcèlent les gens de la noce :

*Dans la galerie d'Apollon, le parquet surtout émerveilla la société, un parquet luisant, clair comme un miroir, où les pieds des banquettes se reflétaient. Mademoiselle Remanjou fermait les yeux, parce qu'elle croyait marcher sur de l'eau. On criait à madame Gaudron de poser ses souliers à plat, à cause de sa position. M. Madinier voulait leur montrer les dorures et les peintures du plafond ; mais ça leur cassait le cou, et ils ne distinguaient rien.*⁵¹²

Les invités tournent dans les salles du Louvre avec un piétinement de troupeau relâché. Ils se sentent étrangers à ce symbole de culture et de richesse. Comme l'atteste leur course éperdue et leur touchante incursion à travers les salles du Louvre, où défilent, sous les yeux émerveillés et respectueux des convives, les sculptures assyriennes, *Le Radeau de la Méduse*, *Les Noces de Cana*, *La Joconde*, *la Vierge de Murillo*, les tableaux italiens et flamands, les Hollandais, *La Kermesse* de Rubens, etc. En plus d'une tentative de ravalier peut-être le regard du pauvre, il y a aussi dans ce passage une intention de mettre en valeur la relativité sociale des regards. Cette esthétique insouciance est manifeste dans cette description qui donne à voir la Seine comme un tableau pittoresque :

La Seine charriait des nappes grasses, de vieux bouchons et des épiluchures de légumes, un tas d'ordures qu'un tourbillon retenait un instant, dans l'eau inquiétante, tout assombrie par l'ombre de la voûte ; tandis que, sur le pont, passait le roulement des omnibus et des fiacres, la cohue de Paris, dont

⁵¹² *Ibid.*, p. 76.

*on apercevait seulement les toits, à droite et à gauche, comme du fond d'un trou.*⁵¹³

Cette déstructuration impressionniste de l'espace descriptif est étroitement liée à une compréhension nouvelle des objets, de leurs rapports réciproques et de leurs rapports à la lumière. Cette nouvelle appréhension des objets contraste entièrement avec les principes de la peinture traditionnelle. À ce propos Jean Clay déclare :

*La peinture traditionnelle considère chaque objet comme une organisation indépendante, une construction statique différente, dans son essence, des objets qui l'entourent. Le monde est une accumulation de substances autonomes posées côte à côte (...) Pour exprimer cette ségrégation des substances, le peintre inscrit dans sa composition des formes clôturées, fermées sur elles-mêmes.*⁵¹⁴

⁵¹³ *Ibid.*, p. 79.

⁵¹⁴ Cité par Patricia CARLES in « L'Assommoir : une déstructuration impressionniste de l'espace descriptif », *op. cit.*, p.120.

3. Le triomphe de la lumière et de la couleur

Les peintres impressionnistes, influencés par les avancées scientifiques sur la lumière, les rayons lumineux et les vibrations, et par les traités sur les couleurs et les analyses de la couleur des ombres, s'intéressent à la lumière surtout en tant que phénomène sensoriel et psychologique. Ainsi, la lumière se dote d'une signification supplémentaire. De même, la couleur et la lumière représentent les éléments fondamentaux de l'écriture zolienne. Ces aspects reflètent une fois de plus les liens étroits entre l'écrivain et la peinture comme l'a remarqué H. Mitterand :

*Taine a enseigné à Zola un système de pensée. Mais ce sont ses amis Chaillan (sic !), Cézanne (1839-1906), Bazille (1841-1870), Manet, Pissarro, Renoir, Fantin-Latour, qui lui ont appris à regarder la vie moderne et à la regarder avec l'œil du peintre, habile à capter le jeu des formes, des couleurs, des mouvements et des éclairages.*⁵¹⁵

En suivant la voie des impressionnistes, Zola décrit la lumière et les couleurs avec surenchère à tel point qu'elles tiennent dans son univers romanesque une place comparable à celle d'un personnage. Ce trait est caractéristique des peintres impressionnistes et de l'auteur, qui ont essayé de traduire à travers leur propre perception les multiples transformations de la lumière et ses interactions sur les objets et ce dans un milieu extérieur :

En plein air, la lumière n'est plus unique, ce sont dès lors des effets multiples qui diversifient et transforment radicalement les aspects des choses et des êtres. Cette étude de la lumière dans ses mille décompositions et recompositions est ce qu'on a appelé plus au moins proprement l'impressionnisme, parce qu'un tableau devient dès lors l'impression d'un

⁵¹⁵ MITTERAND, Henri, « Regard et Modernité », *Le regard et le signe, Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, P.U.F., 1987, p. 61.

*moment éprouvé devant la nature (...) Aujourd'hui nos jeunes artistes ont fait un nouveau pas vers le vrai, en voulant que les sujets baignassent dans la lumière réelle du soleil, et non dans le jour faux de l'atelier; c'est comme le chimiste, comme le physicien qui retournent aux sources, en se plaçant dans les conditions mêmes des phénomènes.*⁵¹⁶

C'est donc en étudiant leur traitement, dans quelques extraits des œuvres de notre corpus, que nous pourrions comprendre les différentes manifestations de l'esthétique zolienne.

3.1. Un traitement impressionniste de la lumière

Le monde est plein de couleurs et la couleur est étroitement dépendante du temps qui s'écoule. Elle suit les infinies variations de la lumière. Or, il n'y a pas de lumière sans atmosphère, c'est pourquoi Zola, comme les impressionnistes, explore infatigablement les chatoiements, les reflets des soleils mouillés ou des lumières embrasées, les brouillards du lavoir, les fumées, les vapeurs, les buées qui gommant les contours des objets. La matière est continuellement changée par les rayons mouvants du soleil et par les transformations du ciel.

3.1.1. *Le Ventre de Paris* : mettre en lumière les Halles et ses aliments

La lumière est une composante essentielle de la description zolienne selon les propos d'Antoinette Ehrart : « *Non seulement Zola demande à un tableau d'ouvrir devant lui une fenêtre sur un espace vrai, mais il désire trouver dans une œuvre la lumière vraie, la lumière vivante du monde extérieur.* »⁵¹⁷

⁵¹⁶ ZOLA, Émile, « Le naturalisme au Salon [1880] », *Écrits sur l'art, op. cit.*, pp. 419-420.

⁵¹⁷ EHRARD, Antoinette, « Émile Zola : L'art de voir et la passion de dire », *La Critique artistique : Un genre littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 113.

Zola reste le premier écrivain à avoir donné une importance prépondérante à la lumière. Cet intérêt capital à la lumière est manifeste dans cet extrait du premier chapitre du roman, qui donne l'occasion à l'écrivain naturaliste de confondre les légumes et les couleurs à travers le point de vue de Claude. En effet, le peintre nous prête son regard afin d'assister au spectacle de la « mer » de légumes qui s'étendent dans les Halles. C'est au réveil d'un jour qui se levait lentement, d'un gris très doux, lavant toutes les choses d'une teinte d'aquarelle :

Mais Claude était monté debout sur le banc, d'enthousiasme (...) C'était une mer (...) le flot grandissait encore, les légumes submergeaient les pavés (...) Ces tas moutonnants comme des flots pressés (...) prenaient des ombres délicates et perlées, des violets attendris, des roses teintées de lait, des verts noyés dans des jaunes, toutes les pâleurs qui font du ciel une soie changeante au lever du soleil ; et, à mesure que l'incendie du matin montait en jets de flammes au fond de la rue Rambuteau, les légumes s'éveillaient davantage, sortaient du grand bleuissement trainant à terre.⁵¹⁸

Il ressort de l'analyse de cet extrait que la description de la nourriture des Halles est faite en suivant les variations de la lumière. En fait, l'écrivain Zola emprunte l'un des motifs importants des peintres impressionnistes consistant à attraper les changements que provoquent les rayons lumineux sur les objets peints. Cela fait du lever de soleil un moment propice à l'étude de ces transformations dans la mesure où le soleil levant paraît ôter le voile qui cache la belle nature et partant engendrer des sensations et des impressions passagères. Le défi demeure de fixer ces impressions et de figer ces scènes insaisissables dans le but de convertir ce qui est banal en beauté :

Il se plaisait aussi, le soir, aux beaux couchers de soleil qui découpaient en noir les fines dentelles des Halles, sur les lueurs rouges du ciel ; la lumière de cinq heures, la poussière volante des derniers rayons, entraînait par toutes les

⁵¹⁸ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47^{ème} éd., Juillet 2014, pp. 43-44.

baies, par toutes les raies des persiennes ; c'était comme un transparent lumineux et dépoli, où se dessinaient les arêtes minces des piliers, les courbes élégantes des charpentes, les figures géométriques des toitures (...) À chaque heure, les jeux de lumière changeaient ainsi les profils des Halles, depuis les bleuissements du matin et les ombres noires de midi, jusqu'à l'incendie du soleil couchant, s'éteignant dans la cendre grise du crépuscule.⁵¹⁹

Cet extrait montre un autre exemple curieux de cette saisie picturale de la lumière puisque l'écrivain veille méticuleusement à suggérer l'atmosphère du grand marché. Il s'érige, ainsi, comme le traducteur des changements perçus dans la nature et principalement de ceux de la lumière dans la mesure où il vise à capter les frémissements secrets et imperceptibles que provoque la lumière au contact des choses. Ainsi, la flamboyance que déclenche la lumière éclipse les bords des objets décrits et génère de la sorte une illusion de mouvement. En effet, même si Zola adapte fréquemment l'arrêt sur image, tout se remet très soudainement en mouvement parce que le romancier exploite à la fois et le temps et le mouvement pour capter l'instant et attraper le changement dans la durée. Les rayons lumineux mouvants contribuent à animer les objets en leur donnant vie.

Zola affiche encore son attrait pour la peinture impressionniste par le recours à la technique du clair-obscur pour peindre les quartiers des Halles et les nourritures qui s'y étalent. Il opte pour une description marquée par un jeu sur les contrastes qui donne à voir les aliments comme des créatures à grandeur extravagante. C'est donc principalement par l'intermédiaire de la perspective du peintre, Claude, en tant que « *professionnel du regard* », que les métaphores picturales se mettent à jour dans le texte. Pour ce personnage tout est « débauche de couleurs », jeu de nuances et de tons, ou reflet d'ombre et de lumière :

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 165.

Il demeurait en extase, en face des grands mous pendus aux crocs de la criée. Il expliqua souvent à Cadine et à Marjolin que rien n'était plus beau. Les mous étaient d'un rose tendre, s'accroissant peu à peu, bordé, en bas, de carmin vif ; et il les disait en satin moiré, ne trouvant pas de mot pour peindre cette douceur soyeuse, ces longues allées fraîches, ces chairs légères qui retombaient à larges plis, comme des jupes accrochées de danseuses. Il parlait de gaze, de dentelle laissant voir la hanche d'une jolie femme. Quand un coup de soleil, tombant sur les grands mous, leur mettait une ceinture d'or, Claude, l'œil pâmé, était plus heureux que s'il eût vu défiler les nudités des déesses grecques et les robes de brocart des châtelaines romantiques.⁵²⁰

En effet, les descriptions des aliments, déjà marquées d'un sens esthétique sous la plume de Zola, se dessinent et deviennent de véritables œuvres d'art sous l'œil du peintre. La description de la lumière tient également une importance capitale puisque le « *coup de soleil* » met « *une ceinture d'or* » aux morceaux de viandes, hissant ainsi la matière nutritive au rang d'une œuvre d'art. Ce traitement de la lumière rappelle cette expression employée par Zola dans ses *Lettres Parisiennes* de 1872 : « *Entre deux nuées d'un jaune sale, le soleil risque parfois une flèche d'or.* »⁵²¹

Il faut voir dans cette insertion de la lumière dans le texte littéraire zolien une démarche susceptible de rendre la description vivante en joignant à l'image immobile une couche d'atmosphère et de texture rendue évidente par ce « *coup de soleil* ». Il faut y voir aussi une stratégie permettant la transposition des aliments en œuvre d'art, puisque l'écrivain met en exergue la peine de Claude à exprimer le choc esthétique ressenti devant la beauté du tableau qui se présente devant ses yeux : le peintre est à la fois « *en extase* », « *ne trouvant pas de mots pour peindre* » et « *l'œil pâmé* ». La métaphore humaine associe de ce fait la viande au domaine pictural et justifie ainsi l'émotion vive de Claude.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 217.

⁵²¹ ZOLA, Émile. « *Lettres parisiennes [1872]* », *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 255.

Par conséquent, il semble y avoir une confluence entre l'attitude esthétisante de Claude et celle de l'écrivain naturaliste lui-même.

3.1.2. Le soleil dans *La Faute de l'abbé Mouret* : un personnage à part entière

La Faute de l'Abbé Mouret est un roman dans lequel le rôle donné au soleil et à ses effets est plus important que dans n'importe quel autre roman du cycle des *Rougon-Macquart*. Ici Zola aspire surtout, comme les peintres impressionnistes, à traduire ses sensations au moyen de la lumière et de la couleur. Cette obsession de la lumière domine le livre puisque les passages descriptifs l'emportent sur l'intrigue et le soleil représente le symbole d'une vie saine lors du séjour au Paradou. En revanche, l'intervalle temporel correspondant à l'ascétisme étroit de l'abbé dans de l'église est caractérisé par l'ombre. Après avoir eu la fièvre cérébrale, le jeune homme se rappelle confusément de cette vie sacerdotale sous le signe de l'obscurité : « *Jamais, dans sa première jeunesse, il n'avait goûté à grandir une pareille volupté. Cette première jeunesse, s'il l'évoquait maintenant, lui apparaissait toute noire, passée loin du soleil, ingrate, blême, infirme.* »⁵²², « *Lui, gardait toute l'ombre morte du séminaire (...) Pendant des années, il n'avait pas connu le soleil* »⁵²³, ou encore : « *Je ne vois que du noir (...) Toujours le même cauchemar me faisait ramper, le long d'un souterrain interminable* »⁵²⁴.

On peut suivre les réactions de Serge dès le moment où il tourne le dos au soleil, puis lorsqu'il devient conscient du soleil pendant sa maladie et enfin, quand il s'en détourne de nouveau. Son éveil physique et intellectuel apparaît plus dans ses rapports avec la lumière que dans ses rapports avec Albine. Serge

⁵²² ZOLA, Émile, *La Faute de l'abbé Mouret*, Le livre de poche, 47^{ème} éd., mars 2018, p. 393.

⁵²³ *Ibid.*, p. 31.

⁵²⁴ *Ibid.*, pp. 194-195.

est si transporté devant la vie qui se révèle à lui qu'il y répond avec un élan de tous les sens :

Serge s'était arrêté à une trouée jaune qu'une large allée faisait devant lui, au milieu d'une masse épaisse de feuillage ; tout au bout, au levant, des prairies trempées d'or semblaient le champ de lumière où descendait le soleil (...) Il le sentait venir (...) Il le goûtait venir (...) Il le respirait venir (...) Il l'entendait venir (...) Il le voyait venir, du fond de l'allée, des prairies trempées d'or, l'air rose, si gai, qu'il éclairait son chemin d'un sourire, au loin gros comme une tache de jour, devenu en quelques bonds la splendeur même du soleil (...) Il naissait dans le soleil, dans ce bain pur de lumière qui l'inondait. Il naissait à vingt-cinq ans, les sens brusquement ouverts, ravi du grand ciel, de la terre heureuse, du prodige de l'horizon autour de lui.⁵²⁵

L'auteur se préoccupe tant des qualités plastiques de l'effet de la lumière que l'action et l'intrigue en sont réduites au minimum. La plus grande partie de l'interlude au Paradou est consacrée à de longues descriptions de promenades de Serge et d'Albine, où les fleurs et le soleil évoquent par leur débauche de couleurs les scènes champêtres de Renoir :

Une mer déserte, vierge, étalant sa douceur sauvage dans l'innocence de la solitude. Le soleil seul entrait là, se vautrait en nappe d'or sur les prés, enfilait les allées de la course échappée de ses rayons, laissait pendre à travers les arbres ses fins cheveux flambants, buvait aux sources d'une lèvres blonde qui trempait l'eau d'un frisson. Sous ce poudroiement de flammes, le grand jardin vivait avec une extravagance de bête heureuse, lâchée au bout du monde, loin de tout, libre de tout.⁵²⁶

Le romancier, attaché à rendre la fugacité des phénomènes, et à rivaliser avec les possibilités de la couleur, dissout la réalité en une succession de tableaux. En effet, pendant leurs promenades Serge et Albine, qui étaient « tout

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 212.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 205.

blonds, avec des cheveux d'or »⁵²⁷, sont tellement noyés par un poudroisement de lumière qu'ils semblent parfois même être des rayons de soleil : « Ils passaient lentement, vêtus de soleil ; ils étaient le soleil lui-même. »⁵²⁸

Les longs passages descriptifs, disséminés dans *La Faute de l'Abbé Mouret*, se caractérisent par un recours excessif à la lumière et permettent à Zola de s'intéresser à la qualité sensuelle des images en se préoccupant particulièrement de la surface des choses. Dans ce roman, tout comme dans *Le Ventre de Paris*, écrit deux ans plutôt, il adopte l'attitude d'un peintre dans la mesure où il s'attarde sur les nuances seulement pour le plaisir de toucher à toutes les couleurs.

En effet, trompé par la sensualité de l'œil impressionniste, Zola exploite dans ses descriptions la variation des couleurs sous l'effet de la lumière. De ce fait, il s'intéresse beaucoup aux effets colorants et éphémères de la lumière solaire. Ceci est évident à travers plusieurs passages descriptifs qui caractérisent notamment la deuxième partie du roman et qui n'étaient là que pour la qualité sensuelle des images. Les couleurs dans ce passage nous en fournissent un bon exemple :

Ce n'était pas tout du bleu, mais du bleu rose, du bleu lilas, du bleu jaune, une chair vivante, une vaste nudité immaculée qu'un souffle faisait battre comme une poitrine de femme. À chaque nouveau regard, au loin, il avait des surprises, des coins inconnus de l'air, des sourires discrets, des roideurs adorables, des gazes cachant au fond de paradis entrevus de grands corps superbes de déesses. Et il s'envolait, les membres allégés par la souffrance, du milieu de cette soie changeante, dans ce duvet innocent de l'azur ; ses sensations flottaient au-dessus de être défaillant. Le soleil baissait, le bleu se fondait dans de l'or pur, la chair vivante du ciel blondissait encore, se noyait lentement de toutes les teintes de l'ombre. Pas un nuage, un effacement de

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 377.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 226.

*vierge qui se couche, un déshabillage ne laissant voir qu'une raie de pudeur à l'horizon. Le grand ciel dormait.*⁵²⁹

Plus loin, le soleil devient facteur d'une expansion sensorielle du corps. En effet, dans les ombres tendres et favorables du Paradou, un vaste jardin de délices que Zola décrit comme un paradis terrestre, les jeunes gens font des promenades romantiques et chastes, mais brûlant de désir l'un pour l'autre. En effet, le Paradou est un « *grand jardin [qui] vivait avec une extravagance de bête heureuse, lâchée au bout du monde, loin de tout, libre de tout* »⁵³⁰, c'est un lieu d'amour que Zola décrit sous le soleil dans de longs passages sous forme d'hypotyposes visant à rendre l'impression immédiate tout en faisant beaucoup d'allusions à la sexualité comme l'indique cet extrait :

Autour d'eux, les rosiers fleurissaient. C'était une floraison folle, amoureuse, pleine de rires rouges, de rires roses, de rires blancs. Les fleurs vivantes s'ouvraient comme des nudités, comme des corsages laissant voir les trésors des poitrines. Il y avait là des roses jaunes effeuillant des peaux dorées de filles barbares, des roses paille, des roses citron, des roses couleur de soleil, toutes les nuances des nuques ambrées par les cieux ardents. Puis les chairs s'attendrissaient, les roses thé prenaient des moiteurs adorables, étalaient des pudeurs cachées, des coins de corps qu'on ne montre pas, d'une finesse de soie, légèrement bleuis par le réseau des veines. La vie riieuse du rose s'épanouissait ensuite : le blanc rose, à peine teinté d'une pointe de laque, neige d'un pied de vierge qui tâte l'eau d'une source ; le rose pâle, plus discret que la blancheur chaude d'un genou entrevu, que la lueur dont un jeune bras éclaire une large manche ; le rose franc, du sang sous du satin, des épaules nues, des hanches nues, tout le nu de la femme, caressé de lumière ; le rose vif, fleurs en boutons de la gorge, fleurs à demi ouvertes des lèvres, soufflant le parfum d'une haleine tiède. Et les rosiers grimpants, les grands rosiers à pluie de fleurs blanches, habillaient tous ces roses, toutes ces chairs, de la dentelle de leurs grappes, de l'innocence de leur mousseline légère ; tandis que, çà et là, des roses lie de vin,

⁵²⁹ *Ibid.*, pp.201-202.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 205.

*presque noires, saignantes, trouaient cette pureté d'épousée d'une blessure de passion.*⁵³¹

De même, lorsque Zola peint la luxuriance du jardin d'Albine, où les deux protagonistes avaient l'habitude d'aller se promener, il brosse cette description qui n'est pas sans évoquer des toiles très familières telles *Les Coquelicots*⁵³² de Claude Monet (Figure 9) et *Chemin montant dans les hautes herbes*⁵³³ de Renoir. (Figure 10)

*Des boutons d'or avaient une gaieté de grelots de cuivre poli, que l'effleurement d'une aile de mouche allait faire tinter ; de grands coquelicots isolés éclataient avec des pétards rouges, s'en allaient plus loin, en bandes, étaler des mares réjouissantes comme des fonds de cuvier encore pourpres de vin ; de grands bleuets balançaient leurs légers bonnets de paysanne ruchés de bleu, menaçant de s'envoler par-dessus les moulins à chaque souffle.*⁵³⁴

⁵³¹ *Ibid.*, p. 220.

⁵³² MONET, Claude, *Les Coquelicots*, 1873, Huile sur toile, 50 × 65 cm, Paris, musée d'Orsay.

⁵³³ RENOIR, Pierre-Auguste, *Chemin montant dans les hautes herbes*, 1877, Huile sur toile, 60 x 74 cm, Paris, musée d'Orsay.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 256.



Figure 9 : Les Coquelicots

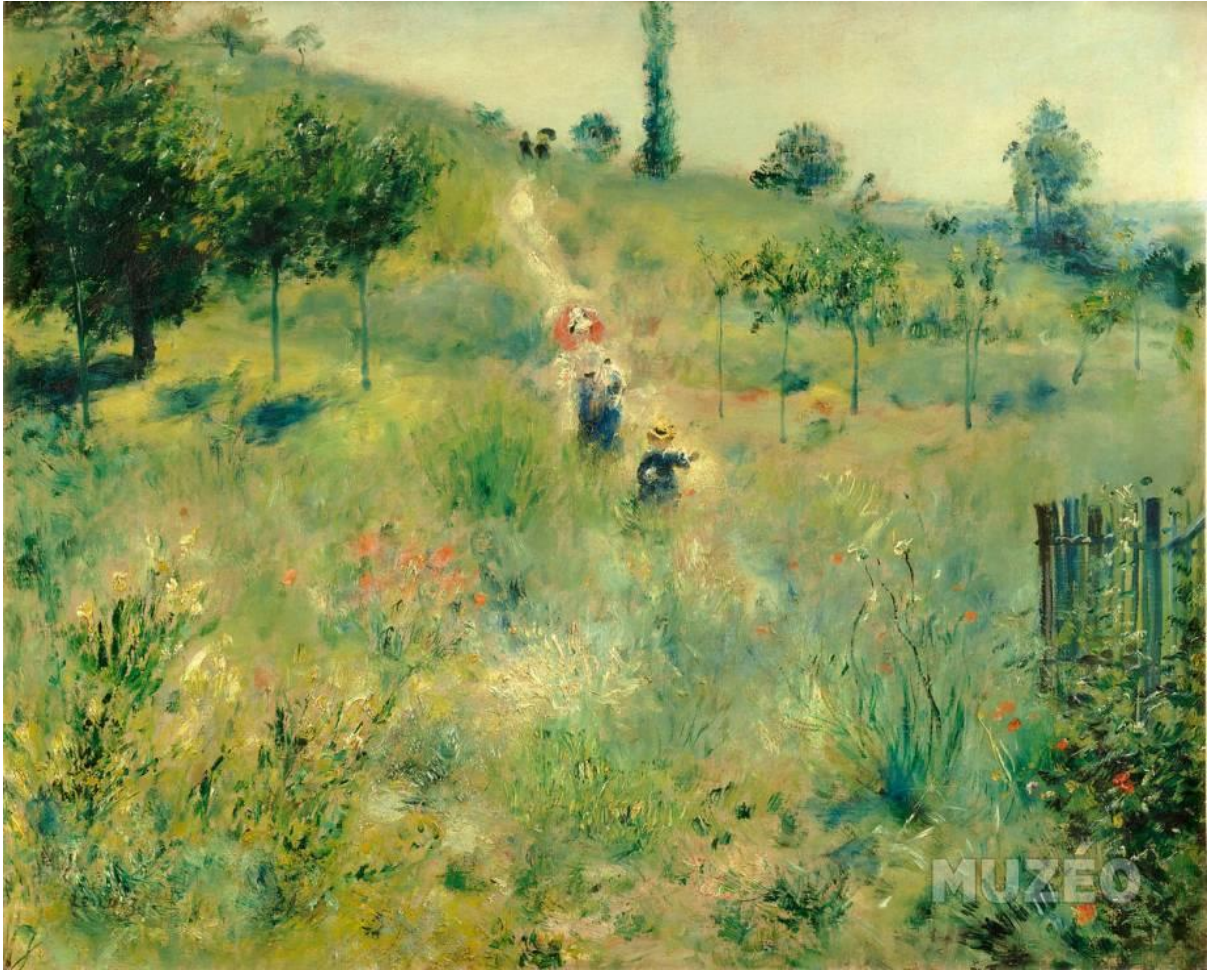


Figure 10 : Chemin montant dans les hautes herbes

Excités par la nature environnante, les protagonistes vont découvrir l'amour en parallèle avec l'éclosion de la nature sous l'action bénéfique du soleil qui tombe en pluie, en poussière impalpable, et transforme le jardin du Paradou en un « lac de lumière » :

*Ce fut une aurore soudaine, un rideau d'ombre tiré brusquement, laissant voir le jour dans sa gaieté matinale. Le parc s'ouvrait, s'étendait, d'une limpidité verte, frais et profond comme une source. Serge, charmé, restait sur le seuil, avec le désir hésitant de tâter du pied ce lac de lumière.*⁵³⁵

Ainsi, le soleil, telle une amoureuse, s'empare de Serge qui finit par succomber aux charmes de la belle sauvage et par se réfugier dans ses bras,

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 211.

découvrant ainsi des plaisirs incroyables mais surtout interdits. Albine paraît dans « *la poussière de soleil* », avant de devenir elle-même soleil :

*Ce fut comme une étoffe d'or dépliée. Ses cheveux la vêtirent jusqu'aux reins. Des mèches qui lui coulèrent sur la poitrine, achevèrent de l'habiller royalement. Serge, à ce flamboiement brusque, avait poussé un léger cri. Il baisait chaque mèche, il se brûlait les lèvres à ce rayonnement de soleil couchant.*⁵³⁶

L'exaltation de la nature et son impact sur les sens des personnages aboutissent à une hypersensibilité où les deux amoureux s'en remettent aux caresses de la lumière bienheureuse. Zola se présente de la sorte comme un paysagiste impressionniste qui ne cherche pas seulement à décrire un paysage mais à rendre des impressions et une atmosphère.

3.1.3. Une page d'amour : des tableaux à la Renoir

Parmi les apports les plus importants de la nouvelle école, nous pouvons citer le grand intérêt surtout dans l'œuvre de Renoir pour les jeux contrastés d'ombre et de lumière. Chez ces peintres novateurs, les contrastes chromatiques paraissent inévitablement invoquer les modifications de la lumière. Zola use de la même technique en évoquant le jardin du docteur Deberle, ce petit « *salon de verdure* », à l'arrière de la demeure somptueuse d'un médecin parisien : « *Ce jardin était si petit, que le moindre pan d'ombre le couvrait. Au milieu, le soleil à midi faisait une seule tache jaune, dessinant la rondeur de la pelouse, flanquée de ses deux corbeilles.* »⁵³⁷

L'étude des variations lumineuses et des changements qu'elles entraînent sur la réalité concourt à structurer la scène représentée :

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 223.

⁵³⁷ ZOLA, Émile, *Une page d'amour*, Gallimard, 1989, p. 206.

*Ce jour-là, dans le ciel pâle, le soleil mettait une poussière de lumière blonde. C'était, entre les branches sans feuilles, une pluie lente de rayons. Les arbres rougissaient, on voyait les fins bourgeons violâtres attendrir le ton gris de l'écorce. Et, sur la pelouse, le long des allées les herbes et les graviers avaient des pointes de clarté, qu'une brume légère, au ras du sol, noyait et fondait.*⁵³⁸

Cette séquence descriptive qui fait écho avec le tableau de Renoir (*La Balançoire*) comme nous l'avons étudié en deuxième partie, porte le cachet de l'impressionnisme. Ainsi, Zola recourt à un lexique significatif (noyait, fondait, brume) pour mettre en évidence l'aspect vapoureux qui entoure la matière. De même, il s'emploie à décrire cette luminosité et ses effets qui contribuent à donner une impression de mouvement et de vibration à la scène (pluie lente, poussière de lumière, pointes de clarté). Par ailleurs, l'atmosphère est rendue par un traitement spécial des couleurs qui, atténuées et indéterminées sous l'effet de la lumière (violâtre, rougissaient), accentuent cet aspect mouvant et donnent vie et relief aux éléments représentés. Par conséquent, l'auteur parvient à donner une vie aux objets inanimés en les présentant par des descriptions colorées.

Zola a copié non seulement la matière du tableau de Renoir, mais il en a retenu aussi les parcelles d'or du soleil si chères à Renoir : « *le soleil mettait une poussière de lumière blonde. C'était, entre les branches sans feuilles, une pluie lente de rayons* » ou encore dans la suite du texte : « *elle entrait dans le soleil, dans ce blond soleil de février, pleuvant comme une poussière d'or. Ses cheveux châtain, aux reflets d'ambre, s'allumaient.* »⁵³⁹

Zola opte pour le même procédé lors de la description de la robe de la jeune veuve, lors de la scène de la balançoire. Dans cet extrait, l'auteur est si attentif aux jeux de lumière. Effectivement, la robe grise d'Hélène, mouchetée

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 80.

de nœuds mauves, accueille l'ombre et le miroitement de la lumière engendrés par le feuillage des arbres doucement animé par le vent :

En haut, elle entrait dans le soleil, dans ce blond soleil de février, pleuvant comme une poussière d'or. Ses cheveux châtain, aux reflets d'ambre, s'allumaient ; et l'on aurait dit qu'elle flambait toute entière, tandis que ses nœuds de soie mauve, pareils à des fleurs de feu, luisaient sur sa robe blanchissante. Auteur d'elle, le printemps naissait, les bourgeons violâtres mettaient leur ton fin de laque, sur le bleu du ciel.⁵⁴⁰

Ainsi, tout au long de cette longue description, Zola sollicite tous les sens du lecteur en s'intéressant aux éléments susceptibles de rendre l'ambiance de la scène tout comme dans les tableaux champêtres de Renoir.

De même, pour rivaliser avec la peinture impressionniste, Zola prend soin de nous présenter, dès la première partie du roman, une vue aérienne en choisissant un site d'observation surplombant (les hauteurs de Passy) d'où « *Paris, dans l'abîme qui se creusait au pied de la maison (...) déroulait sa plaine immense* »⁵⁴¹, à un tel point qu'il hante le paysage. Effectivement, on distingue le spectacle de Paris à travers les yeux d'Hélène. Paris, la ville douce, molle et rayonnante par un beau matin printanier, s'éveille doucement telle une belle femme :

Ce matin-là, Paris mettait une paresse souriante à s'éveiller. Une vapeur, qui suivait la vallée de la Seine, avait noyé les deux rives. C'était une buée légère, comme laiteuse, que le soleil peu à peu grandi éclairait. On ne distinguait rien de la ville, sous cette mousseline flottante, couleur du temps. Dans les creux, le nuage épaissi se fonçait d'une teinte bleuâtre, tandis que, sur de larges espaces, des transparences se faisaient, d'une finesse extrême, poussière dorée où l'on devinait l'enfoncement des rues ; et, plus haut, des dômes et des flèches déchiraient le brouillard, dressant leurs silhouettes grises,

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 83.

enveloppés encore des lambeaux de la brume qu'ils trouaient. Par instants, des pans de fumée jaune se détachaient avec le coup d'aile lourd d'un oiseau géant, puis se fondaient dans l'air qui semblait les boire. Et, au-dessus de cette immensité, de cette nuée descendue et endormie sur Paris, un ciel très-pur, d'un bleu effacé, presque blanc, déployait sa voûte profonde. Le soleil montait dans un poudroiement adouci de rayons. Une clarté blonde, du blond vague de l'enfance, se brisait en pluie, emplissait l'espace de son frisson tiède. C'était une fête, une paix souveraine et une gaieté tendre de l'infini, pendant que la ville, criblée de flèches d'or, paresseuse et somnolente, ne se décidait point à se montrer sous ses dentelles.⁵⁴²

Cette description s'apparente sur bien des points à un paysage pictural impressionniste par la tendance au cadrage et à la maîtrise de l'étendue de l'espace topographique et descriptif et surtout par le penchant à l'effacement des contours des objets pour créer une sorte de flou. Effectivement, on note le recours à de nombreux moyens consistant à voiler plus ou moins habilement les objets. Ce procédé construit les principes de la focalisation et de la concentration descriptives en jouant sur les fluctuations climatiques (brume, pluie, brouillard) qui représentent tant de voiles devant la vue panoramique. Effectivement, le début du chapitre présente ainsi le paysage parisien couvert d'une sorte de voile scriptural, d'un flot de brume ce qui empêche le personnage de distinguer clairement Paris, ses édifices et ses monuments. Cette vision difficile est justifiée par le recours à un lexique de l'effacement voire de l'absence de vision « noyé », « effacé », « on devinait », « on ne distinguait rien », « vapeur », « buée », « laiteuse », « mousseline flottante », « nuage », « nuée », « ne se décidait point à se montrer », « rien », etc.

Ce trait typique de la peinture impressionniste en l'occurrence la décomposition de la lumière et son influence sur la variation de la tonalité des

⁵⁴² *Ibid.*, pp. 83-84.

objets que Zola, critique d'art, a loué dans sa critique se retrouve dans sa propre description :

*Une gloire enflamma l'azur. Au fond de l'horizon, l'écroulement de roches crayeuses qui barraient les lointains de Charenton et de Choisy-le-Roi, entassa des blocs de carmin bordés de laque vive ; la flottille de petites nuées nageant lentement dans le bleu, au-dessus de Paris, se couvrit de voiles de pourpre ; tandis que le mince réseau, le filet de soie blanche tendu au-dessus de Montmartre, parut tout d'un coup fait d'une ganse d'or, dont les mailles régulières allaient prendre les étoiles à leur lever. Et, sous cette voûte embrasée, la ville toute jaune, rayée de grandes ombres, s'étendait. En bas, sur la vaste place, le long des avenues, les fiacres et les omnibus se croisaient au milieu d'une poussière orange, parmi la foule des passants, dont le noir fourmillement blondissait et s'éclairait de gouttes de lumière (...) La Seine, entre ses berges que les rayons obliques enfilait, roulait des flots dansants où le bleu, le jaune et le vert se brisaient en un éparpillement bariolé ; mais, en remontant le fleuve, ce peinturlurage de mer orientale prenait un seul ton d'or de plus en plus éblouissant ; et l'on eût dit un lingot sorti à l'horizon de quelque creuset invisible, s'élargissant avec un remuement de couleurs vives, à mesure qu'il se refroidissait. Sur cette coulée éclatante, les ponts échelonnés, amincissant leurs couches légères, jetaient des barres grises, qui se perdaient dans un entassement incendié de maisons, au sommet duquel les deux tours de Notre-Dame rougeoyaient comme des torches.*⁵⁴³

Tout comme dans les toiles des impressionnistes, où les peintres appliquent les couleurs directement sur la toile sans faire de croquis parce qu'il n'y a pas de lignes dans la nature, Zola évite la netteté de l'image en négligeant les détails en faveur de la scène bigarrée qui est l'impression générale. Il a tendance à employer des noms abstraits pour mieux suggérer des impressions et pour éviter une identification précise. Il emploie le plus souvent un fond flou où l'emploi des noms abstraits rend l'image moins concrète (« une gloire,

⁵⁴³ *Ibid.*, pp. 155-156.

l'écroulement de roches, les lointains, le noir fourmillement, des flots dansants, un éparpillement bariolé, ce peinturlurage, un remuement de couleurs vives, cette coulée éclatante, un entassement incendié de maisons... »).

Dans cet autre passage descriptif où les lumières dominent le tableau panoramique de Paris nocturne, nous constatons l'ouverture progressive de la vue panoramique pour passer d'un plan rapproché à un plan d'ensemble. Cette ouverture est mise en place par le recours à un système cadrant et à des filtres empêchant le champ de la vision jusqu'à ce qu'un hors-champ libéré apparaisse et garantisse le passage vers un cadre plus vaste. Ce procédé permet à la vue panoramique de s'agrandir, de dépasser les limites de la ville pour englober le ciel, les étoiles et l'univers entier :

Paris entier était allumé. Les petites flammes dansantes avaient criblé la mer des ténèbres d'un bout de l'horizon à l'autre, et maintenant leurs millions d'étoiles brûlaient avec un éclat fixe, dans une sérénité de nuit d'été. Pas un souffle de vent, pas un frisson n'effarait ces lumières qui semblaient comme suspendues dans l'espace (...) et là, dans le rayonnement des becs de gaz, qui dégageaient comme une buée jaune, on distinguait vaguement des façades brouillées, des coins d'arbres, d'un vert cru de décor (...) La longue courbe du fleuve était indiquée par un double cordon de gaz, que rattachaient d'autres cordons, de place en place ; on eût dit une échelle de lumière, jetée en travers de Paris, posant ses deux extrémités au bord du ciel, dans les étoiles. À gauche, une autre trouée descendait, les Champs-Élysées menaient un défilé régulier d'astres de l'Arc-de-Triomphe à la place de la Concorde, où luisait le scintillement d'une pléiade (...) et, plus en arrière, dans la débandade des toitures, les clartés s'éparpillaient, sans qu'on pût retrouver autre chose qu'un enfoncement de rue, un coin tournant de boulevard, un élargissement de carrefour incendié. Sur l'autre rive, à droite, l'Esplanade seule se dessinait nettement, avec son rectangle de flammes, pareil à quelque Orion des nuits d'hiver, qui aurait perdu son baudrier ; les longues rues du quartier Saint-Germain espaçaient des clartés tristes ; au-delà, les quartiers populeux

*brasillaient, allumés de petits feux serrés, luisant dans une confusion de nébuleuse.*⁵⁴⁴

Dans cette vue panoramiques, la peinture d'une étendue spatiale est accompagnée d'une variation de la lumière qui assure l'animation du paysage. De surcroît, la « buée jaune » des becs de gaz qui illuminent les façades des immeubles en en permettant une vue « brouillée » rappelle la peinture impressionniste qui ignore le contour des objets et en offre une image floue. La lumière intensifie les couleurs et sous son action, les objets explosent et franchissent leurs contours. De même, les lumières chatoyantes soulignent cet aspect fugitif de la nuit. Nous voyons aussi que, tout comme dans la peinture, art de l'espace, le narrateur est attentif aux couleurs et à la lumière. Il discerne en plus des volumes, les « barres » des bâtiments et aussi des surfaces, les « carrés » des places.

À propos de la description des paysages chez Zola, la représentation des arbres attire l'attention par la manière nouvelle qui rappelle à bien des égards celle des peintres de la nouvelle école. Effectivement, comme ces artistes du mouvement impressionniste, fascinés par l'élément liquide sous toutes ses formes et avides de reflets et de jeux de lumière, l'auteur souligne cet aspect liquide qui caractérise la lumière au moment où elle est réfléchi et dispersée par les branches. Zola affectionne énormément cet effet nuancé et miroitant dont émergent des objets parsemés de clartés protéiformes à l'image de son commentaire d'une toile de Monet qui lui plaît : « *Une jeune femme habillée de blanc, assise à l'ombre du feuillage, sa robe parsemée de paillettes lumineuses, telles de grosses gouttes* »⁵⁴⁵.

Cette description est reproduite dans sa description d'Hélène lors de sa partie sur la balançoire :

⁵⁴⁴ *Ibid.*, pp. 229-230.

⁵⁴⁵ ZOLA, Émile, « Lettre de Paris : Deux expositions d'art au mois de mai [1876] », *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 354.

*En haut, elle entrait dans le soleil, dans ce blond soleil de février, pleuvant comme une poussière. Ses cheveux châtain, aux reflets d'ambre, s'allumaient ; et l'on aurait dit qu'elle flambait tout entière, tandis que ses nœuds de soie mauve, pareils à des fleurs de feu, luisaient sur sa robe blanchissante.*⁵⁴⁶

Sa fille Jeanne, qui se réjouissait à la regarder ainsi, est préoccupée particulièrement par ce jeu de lumière :

*Le jeu la lassait (...) elle jouait mieux à ne rien faire, à regarder le soleil qui la gagnait petit à petit. Tout à l'heure, ses jambes seules, jusqu'aux genoux, trempaient dans ce bain chaud de rayons ; maintenant, elle en avait jusqu'à la taille, et la chaleur montait toujours, elle la sentait qui grandissait en elle comme une caresse, avec des chatouilles bien gentilles. Ce qui l'amusait surtout, c'étaient les taches rondes, d'un beau jaune d'or, qui dansaient sur son châte. On aurait dit des bêtes.*⁵⁴⁷

Le travail des peintres et de Zola à leur suite vise en premier lieu la captation de l'impalpable et du changeant. Par conséquent, lors du traitement de la lumière, l'auteur s'applique à rendre visible les changements qu'elle engendre sur les couleurs et la matière des objets pour rendre cet aspect fugace des choses. Parfois, la lumière bascule dans la féerie, devient une poussière d'or, une averse d'étincelle :

*Aussi, lorsque le soleil arrivait, un resplendissement rayonnait des murs ; les cuivres jetaient des étincelles d'or, les fers battus avaient des rondeurs éclatantes de lunes d'argent ; tandis que les faïences bleues et blanches du fourneau mettaient leur note pâle dans cet incendie.*⁵⁴⁸

De même, Renoir en particulier s'est engagé à rendre l'aspect animé et vivant de la matière au contact de la lumière en préconisant la « saisie de

⁵⁴⁶ ZOLA, Émile, *Une page d'amour*, Gallimard, 1989, p. 80.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 210.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 102.

l'impression immédiate au moyen du coup de pinceau »⁵⁴⁹. Il en ressort que les contours des objets deviennent flous sous l'effet de la juxtaposition des touches. L'utilisation de ce procédé a complètement révolutionné le domaine de la peinture vu que la tradition picturale insiste sur ce que le peintre gomme toutes les traces du pinceau et présente sa représentation de manière nette et avec une certaine stabilité.

Tout comme pour les impressionnistes, les choses ne sont jamais elles-mêmes pour le chef de file du naturalisme, mais elles sont continûment mouvantes. Dans son écriture, il tente moyennant une panoplie de moyens de rendre ce monde flottant marqué par une sorte d'impermanence des choses absolument étonnante.

3.1.4. *L'Assommoir* : un monde de clair-obscur

Cette méthode descriptive zolienne « *a le mérite, en accumulant et en mettant en valeur compléments circonstanciels et adjectifs, d'attirer l'attention sur le détail, le mouvement, la foule de sensations qui font de certaines phrases de véritables tableaux.* »⁵⁵⁰ Dans cette scène survenue lors de la rencontre entre Gervaise et Coupeau à l'Assommoir, Zola s'intéresse aux effets vaporeux de la lumière sur les objets et aux impressions qu'ils entraînent pour mettre en évidence l'ambiance qui règne dans le cabaret et pour attirer l'attention du lecteur sur des signes avant-coureurs qui anticipent la déchéance de l'héroïne :

Plus haut, sur des étagères, des bouteilles de liqueurs, des bocaux de fruits, toutes sortes de fioles en bon ordre, cachaient les murs, reflétaient dans la glace, derrière le comptoir, leurs taches vives, vert-pomme or pâle laque tendre. Mais la curiosité de la maison était, au fond, de l'autre côté d'une barrière de chêne, dans une cour vitrée, l'appareil à distiller que les consommateurs voyaient fonctionner, des alambics aux longs cols, des

⁵⁴⁹ DAIX, Pierre, *L'Aveuglement devant la peinture*, Paris, Gallimard, 1971, p. 177.

⁵⁵⁰ CARLES, Patricia, *op. cit.*, p. 117.

*serpentins descendant sous terre, une cuisine du diable devant laquelle venaient rêver les ouvriers souïards (...) Une nappe de soleil entrant par la porte, chauffait le parquet toujours humide des crachats des fumeurs. Et, du comptoir, des tonneaux, de toute la salle, montait une odeur liquoreuse, une fumée d'alcool qui semblait épaissir et griser les poussières volantes du soleil.*⁵⁵¹

Dans cette même perspective, Wolfgang Drost insiste sur ce trait typique de la description zolienne :

*Zola attache une valeur connotative à la lumière, au soleil et aux nuances des éclairages qui se succèdent. Son but de romancier épris de visualité est de charger les images et les éléments picturaux dont il vivifie son univers romanesque d'une fonction particulière. Il donnait ainsi à ses descriptions une valeur que les impressionnistes ne donnaient pas à leurs paysages.*⁵⁵²

C'est cette conception impressionniste de la lumière qui pousse Zola à explorer sans cesse tout un jeu de reflets. Cela est manifeste lorsqu'il décrit, dans *L'Assommoir*, l'interdépendance chromatique entre la peau des blanchisseuses et les linges : « *Les bras nus allaient, venaient, éclairaient de leurs taches roses la blancheur des linges* », ou quand ils évoque les cheveux « *empâtés de pommade* » qui reflètent le jour, le visage d'Augustine qui « *reçoit en plein le reflet d'incendie* » de la coquille où rôtit l'oie, le visage de Lorilleux qui « *verdit* » « *dans le reflet verdâtre d'une boule d'eau, à travers laquelle la lampe envoie sur son ouvrage un rond de vive lumière.* »⁵⁵³

Ce procédé est souligné par Jean Clay :

Si les ondes chromatiques effacent les frontières, elles colorent du même coup les ombres qui les prolongent. L'ombre noire est un artifice, une hypothèse d'école développée dans l'obscurité des ateliers (...) Dès lors les ombres se teintent, une nouvelle conception de la surface picturale se fait jour. L'ombre n'est plus un fond mais une tache. Elle perd de sa neutralité, elle vient en avant

⁵⁵¹ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, pp. 39-40.

⁵⁵² DROST, Wolfgang, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁵³ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, p. 58.

*de la toile, elle s'impose comme un temps fort. À l'instant même où ils dématérialisent les volumes, les impressionnistes matérialisent les vides.*⁵⁵⁴

Zola a exploité ce procédé en vue de matérialiser les vides par l'interférence chromatique dans de nombreuses séquences descriptives de *L'Assommoir*. Ainsi lors de la noce :

*Par les quatre fenêtres ouvertes sur les acacias de la cour, le plein jour entrainait, une fin de journée d'orage, lavée et chaude encore. Le reflet des arbres dans ce coin humide verdissait la salle enfumée, faisait danser des ombres de feuilles au-dessus de la nappe, mouillée d'une odeur vague de moisi. Il y avait deux glaces, pleines de chiures de mouches, une à chaque bout, qui allongeaient la table à l'infini, couverte de sa vaisselle épaisse tournant au jaune (...) Au dehors, le soleil se mourait sur les branches hautes des acacias. Dans la salle, le reflet verdâtre s'épaississait des buées montant de la table.*⁵⁵⁵

Observons cette description symbolique de l'impressionnisme de Zola où l'auteur se montre très attentif aux taches de lumière filtrées à travers les branches, aux reflets répétés à l'infini. Ainsi, par le jeu de lumières et des métaphores, les objets acquièrent une réalité matérielle et la vibration lumineuse devient matière à récit, avec la déclinaison des verbes - entrer, faire danser, allonger - qui génère une animation narrative dans cette évocation statique. Notons par ailleurs cette importance capitale réservée au vide qui creuse le tableau. Ces détails rappellent les commentaires de Zola au sujet des tableaux impressionnistes qui faisaient un trou dans le mur au milieu des toiles académiques trop appréciées dans les Salons.

Ainsi, fasciné par les jeux de miroir et de lumière, Zola développe des descriptions qui révèlent un vrai regard de peintre, ainsi celle de la forge de Goujet :

⁵⁵⁴ CLAY, Jean, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁵⁵ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, pp. 82-85.

Brusquement, tout s'éclaira. Sous le ronflement du soufflet, un jet de flamme blanche avait jailli. Le hangar apparut (...) Autour des murailles, sur des étagères, accrochés à des clous ou jetés dans les angles sombres, un pêle-mêle de vieux fers, d'ustensiles cabossés, d'outils énormes, traînaient, mettaient des profils cassés, ternes et durs. Et la flamme blanche montait toujours, éclatante, éclairant d'un coup de soleil le sol battu, où l'acier poli de quatre enclumes, enfoncées dans leurs billots, prenait un reflet d'argent pailleté d'or.⁵⁵⁶

3.1.5. L'Œuvre : une peinture de plein air

Il est évident que ce monde de lumière qui laisse son empreinte dans l'univers zolien se justifie par les longues années passées à Aix-en-Provence avec Cézanne, dont il n'a jamais oublié les couleurs comme le montrent plusieurs passages inspirés du maître d'Aix dans les romans zoliens et notamment dans son roman d'artiste *L'Œuvre*, où Sandoz-Zola se rappelle les paysages de sa jeunesse passée avec son grand ami :

Le Jas de Bouffant, d'une blancheur de mosquée, au centre de ses vastes terres, pareilles à des mares de sang ; d'autres encore, des bouts de routes aveuglantes qui tournaient, des ravins où la chaleur semblait faire monter des bouillons à la peau cuite des cailloux, des langues de sable altérées et achevant e boire goutte à goutte la rivière, des trous de taupe, des sentiers de chèvre, des sommets dans l'azur.⁵⁵⁷

Effectivement, l'influence des arts plastiques sur les œuvres littéraires de Zola est patente. Ses liens étroits avec les peintres impressionnistes l'ont très fortement influencé dans sa démarche littéraire. Il a lui-même, déclaré : « *Je n'ai pas seulement soutenu les Impressionnistes, je les ai traduits en*

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 155.

⁵⁵⁷ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, p. 97.

littérature, par les touches, notes, colorations, par la palette de beaucoup de mes descriptions». ⁵⁵⁸

L'Œuvre qui raconte les promenades d'un peintre impressionniste parti à la recherche d'impressions fugitives motivées par un éventuel tableau gigantesque de la capitale. Lors de ses déambulations c'est la lumière qui l'intéresse et lui procure de fortes émotions. Notons que les sujets préférés du peintre Claude ont une relation avec la lumière : levers de soleil, crépuscules et clairs de lune. En effet, chez Zola, la lumière acquiert un traitement spécifique de telle manière qu'elle devient le sujet essentiel de la description du paysage tout comme elle l'est chez les peintres impressionnistes notamment Monet dans ses séries.

Ainsi, la couleur, le contraste et la lumière sont autant de notions chères aux impressionnistes et que Zola applique lors de l'écriture de *L'Œuvre*. Ce roman ne déroge pas à la règle dans la mesure où il jouit d'une écriture à caractère pictural à travers de nombreuses évocations picturales disséminées tout au long du récit.

Chez Zola comme chez les impressionnistes, la lumière et les couleurs occupent une place digne de celle d'un personnage. Le narrateur de *L'Œuvre* annonce d'ailleurs que la nouvelle peinture s'emploie dorénavant à travailler avec « *cette science des reflets, cette sensation si juste des êtres et des choses, baignant dans la clarté diffuse.* » ⁵⁵⁹

L'importance de la lumière et son rapport avec les couleurs sont repérables dans plusieurs séquences descriptives de *L'Œuvre* sous forme d'hypotyposes consacrées en particulier à la représentation des paysages de Paris et visant à rendre l'impression immédiate de la ville vue pendant la nuit à travers les éclairs. Ainsi, *L'Œuvre* s'ouvre par exemple sur un tableau littéraire

⁵⁵⁸ Cité par Virginie POUZET DUZER, *op. cit.*, p. 108.

⁵⁵⁹ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, p. 240.

de Paris où prédominent, comme dans un tableau impressionniste, l'effet initial de cadrage, la disposition en plans et l'attention aux couleurs :

Ses yeux dilatés parcoururent avec effarement ce coin de ville inconnue, l'apparition violâtre d'une cité fantastique. De l'autre côté de la Seine, le quai des Ormes alignait ses petites maisons grises, bariolées en bas par les boiseries des boutiques, découpant en haut leurs toitures inégales ; tandis que l'horizon élargi s'éclairait, à gauche, jusqu'aux ardoises bleues des combles de l'Hôtel de Ville, à droite jusqu'à la coupole plombée de Saint-Paul .⁵⁶⁰

Cette description de la capitale se rapproche d'une manière frappante d'un tableau pictural dans la mesure où l'auteur accorde une attention remarquable au cadrage à travers le recours à plusieurs références spatiales qui abondent dans cet extrait tout comme dans l'œuvre entière.

De même, Christine venue pour la première fois à Paris, se sent mal à l'aise dans un endroit décrit d'une manière reflétant la subjectivité de sa perception visuelle :

Je savais bien que je n'étais pas à Passy, j'allais donc coucher la nuit là, dans ce Paris terrible. Et ces tonnerres, et ces éclairs, oh ! ces éclairs tout bleus, tout rouges, qui me montraient des choses à faire trembler !

Ses paupières de nouveau s'étaient closes, un frisson pâlit son visage, elle revoyait la cité tragique, cette trouée des quais s'enfonçant dans des rougeoiements de fournaise, ce fossé profond de la rivière roulant des eaux de plomb, encombré de grands corps noirs, de chalands pareils à des baleines mortes, hérissé de grues immobiles, qui allongeaient des bras de potence. Était-ce donc là une bienvenue ?⁵⁶¹

De la même manière, Zola, tout comme les romanciers de la mouvance naturaliste, adopte un certain nombre de moyens d'écriture telle l'impersonnalité du récit. En effet, s'interdisant par principe toute intervention,

⁵⁶⁰ *Ibid.*, pp.60-61.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 77.

il adopte généralement la focalisation interne en confiant à ses personnages la mission de prendre en charge la description. Ainsi, le personnage auquel est confiée souvent cette mission dans ce roman est bel et bien le peintre Claude. En tant que « professionnel du regard », il décrit le paysage comme un tableau :

Par les jours de ciel clair, dès qu'ils débouchaient du pont Louis-Philippe, toute la trouée des quais, immense à l'infini, se déroulait. D'un bout à l'autre, le soleil oblique chauffait d'une poussière d'or les maisons de la rive droite ; tandis que la rive gauche, les îles, les édifices se découpaient en une ligne noire, sur la gloire enflammée du couchant. Enfin cette marche éclatante et cette marge sombre, la Seine pailletée luisait, coupée des barres minces de ses ponts, les cinq arches du pont Notre-Dame sous l'arche unique du pont d'Arcole, puis le pont au Change, puis le Pont-Neuf, de plus en plus fins, montrant chacun, au-delà de son ombre, un vif coup de lumière, une eau de satin bleu, blanchissant dans un reflet de miroir ; et, pendant que les découpures crépusculaires de gauche se terminaient par la silhouette des tours pointues du Palais de Justice, charbonnées durement sur le vide, une courbe molle s'arrondissait à droite dans la clarté, si allongée et si perdue, que le pavillon de Flore, tout là-bas, qui s'avancait comme une citadelle, à l'extrême pointe, semblait un château du rêve, bleuâtre, léger et tremblant, au milieu des fumées roses de l'horizon.⁵⁶²

Dans cette description et bien d'autres, il est indispensable de ne pas négliger un aspect qui revêt une importance capitale pour l'écrivain en l'occurrence l'exposition lumineuse et les mouvements qui viennent animer le tableau. Cet aspect transformateur de la lumière contribue bien entendu à la traduction visible des fluctuations de la durée. Cette manière sert à produire des effets impressionnistes de miroitement et de variation lumineuse dans la description du paysage et par là même reflète le passage du temps.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 177.

Effectivement, la trajectoire du soleil, oblique ou perpendiculaire à l'axe des deux quais, crée les modifications lumineuses qui transforment l'apparence des façades en vis-à-vis. En effet, le déclin du soleil surexpose la façade en rive droite « *cette marge éclatante* » et « *chauffait d'une poussière d'or les maisons* », et sous-expose tout ce qui se trouve sur la rive gauche « *cette marge sombre* ». Par conséquent, « *les îles, les édifices se découpaient en une ligne noire* ». Ce procédé permet de créer un tableau vivant et mouvant qui matérialise le passage du temps et de la lumière :

Ah ! que de beaux couchers de soleil ils eurent, pendant ces flâneries de chaque semaine ! Le soleil les accompagnait dans cette gaieté vibrante des quais, la vie de la Seine, la danse des reflets au fil du courant, l'amusement des boutiques chaudes comme des serres, et les fleurs en pot des grainetiers, et les cages assourdissantes des oiselières, tout ce tapage de sons et de couleurs qui fait du bord de l'eau l'éternelle jeunesse des villes.(...) C'est Paris qui s'endort dans sa gloire.⁵⁶³

Le même procédé est manifeste dans cette description de Paris sous un soleil couchant avec un embrasement final coloré de teintes chères aux impressionnistes. Avec ce paysage en mouvement indiquant les impressions fugitives, les tons variables et les teintes chromatiques, le sujet de la description devient à la rigueur un prétexte pour le traitement pictural qu'il permet. Cela rappelle le point de vue de Zola à propos du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet :

Ainsi, assurément, la femme nue du Déjeuner sur l'herbe n'est là que pour fournir à l'artiste l'occasion de peindre un peu de chair. Ce qu'il faut voir dans le tableau, ce n'est pas un déjeuner sur l'herbe, c'est le paysage entier, avec ses vigueurs et ses finesses, avec ses premiers plans si larges, si solides, et

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 179.

*ses fonds d'une délicatesse si légère ; c'est cette chair ferme modelée à grands pans de lumière (...).*⁵⁶⁴

Ce qui importe le plus, c'est la variation tonale de la lumière et de la couleur et l'effet émotionnel et esthétique de ce changement. En effet, chez Zola, la représentation réaliste cède la place à la notion d'équivalence émotionnelle et des effets sensitifs qui préside à la composition des paysages.

La lumière et la couleur acquièrent un traitement identique dans cet autre passage où l'auteur, très attentif au rôle transformateur de la lumière, essaie d'attraper l'échange continu entre l'eau et la lumière :

*À chacune de leurs promenades, l'incendie changeait, des fournaises nouvelles ajoutaient leurs brasiers à cette couronne de flammes. Un soir qu'une averse venait de les surprendre, le soleil, reparaissant derrière la pluie, alluma la nuée tout entière, et il n'y eut plus sur leurs têtes que cette poussière d'eau embrasée, qui s'irisait de bleu et de rose. Les jours de ciel pur, au contraire, le soleil, pareil à une boule de feu, descendait majestueusement dans un lac de saphir tranquille ; un instant, la coupole noire de l'Institut l'écornait, comme une lune à son déclin ; puis, la boule se violaçait, se noyait au fond du lac devenu sanglant.*⁵⁶⁵

Dans ses descriptions, Zola s'attache à rendre la flamboyance et la mouvance de la lumière ainsi que ses répercussions sur les objets et l'atmosphère en général. Comme chez les impressionnistes, le sujet représenté est mis de côté au bénéfice du traitement de la couleur et de la lumière employé afin de le représenter. Le sujet de la « toile scripturale » est en effet les multiples valeurs tonales de la couleur et de la lumière qui dotent le tableau d'un mouvement incessant dû au changement continu de son sujet principal à savoir la lumière.

⁵⁶⁴ ZOLA, Émile, « Édouard Manet, étude biographique et critique [1867] », *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 159.

⁵⁶⁵ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, pp. 179-180.

En outre, les contours des objets sont dissipés par les effets scintillants de la lumière dans le paysage. Ce procédé provient justement de l'illusionnisme typique caractérisant la peinture panoramique. Effectivement, vu les limites de l'œil humain, l'exactitude diminue progressivement avec l'éloignement lors de la contemplation d'un paysage réel. Comme les peintres impressionnistes, nous voyons que Zola essaie d'être fidèle à ce qu'il voit. Vus de loin, les objets perdent leurs contours bien déterminés et ne se distinguent que par de grandes lignes un peu floues. Par conséquent, cela suppose une perte de précision comme le regard se porte vers l'horizon. Au fur et à mesure que la description se développe, elle tend à se dissoudre dans la confusion des formes et des tons. Le tableau où Claude et Christine aperçoivent « *un entassement de constructions baroques, un enchevêtrement de planches* » se termine par la perspective d' « *une fin confuse de capitale* ».

Ce traitement de la lumière va de pair avec une réflexion sur le temps. En effet, les descriptions du paysage qui se répètent dans *L'Œuvre* servent à intégrer le temps dans la narration puisqu'elles informent sur l'évolution des personnages et soulignent ainsi la fuite du temps. Cette autre description du paysage parisien lors du coucher de soleil est plus illustrative :

Alors, suivant les caprices du vent, c'étaient des mers de soufre battant des rochers de corail, c'étaient des palais et des tours, des architectures entassées, brûlant, s'écroulant, lâchant par leurs brèches des torrents de lave ; ou encore d'un coup, l'astre, disparu, déjà couché derrière un voile de vapeurs, perçait ce rempart d'une telle poussière de lumière que des traits d'étincelle jaillissaient, partaient d'un bout du ciel à l'autre, visibles ainsi qu'une volée de flèches d'or.⁵⁶⁶

De ce fait, l'auteur s'érige, selon les propos de Philippe Hamon, en peintre impressionniste enthousiasmé par les jeux de lumières :

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 180.

*Le romancier, attaché à rendre la fugacité des phénomènes, et de rivaliser avec les possibilités de la couleur, dissout la réalité en une succession de tableaux (...), en un monde où les formes se diluent dans la lumière et les reflets, où les personnages disparaissent absorbés par le fond sur lequel ils se meuvent.*⁵⁶⁷

Cette citation souligne la contribution de la peinture impressionniste dans l'écriture zolienne et exprime la sensibilité de l'écrivain naturaliste à la couleur, son penchant pour la lumière et le sens de la texture.

Effectivement, l'auteur, qui s'intéresse aux jeux innombrables de la lumière, a tendance à effacer les détails afin d'introduire son personnage dans une atmosphère où les contours et les formes sont estompés par les masses. Son regard de peintre transpose le réel en un décor indissociable des personnages qui s'y meuvent. En plus des couleurs et des formes, les vibrations provoquées par la lumière contribuent à la description et offrent une animation incessante à la composition du tableau littéraire.

Ce désir de reproduire les propriétés mouvantes et changeantes de la lumière souligne le caractère impressionniste de l'écriture zolienne. En effet, dans cet autre extrait, Zola décrit le paysage à la manière d'un tableau impressionniste justifiant ainsi le point de vue de Claude. Ce dernier s'intéresse moins aux éléments du décor qu'à leurs variations dans le temps, dans la mesure où ces variations en constituent l'essence :

*À toutes les heures, par tous les temps, la Cité se leva devant lui, entre les deux trouées du fleuve. Sous une tombée de neige tardive, il la vit fourrée d'hermine, au-dessus de l'eau couleur de boue, se détachant sur un ciel d'ardoise claire.*⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ HAMON, Philippe, « À propos de l'impressionnisme de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 34, 1967, pp. 141-142.

⁵⁶⁸ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, p. 333.

À travers une vision artistique impressionniste (les personnifications, les métaphores, les juxtapositions, les effets de lumière, le contraste, l'importance donnée aux couleurs), les lieux et les objets prennent vie dans un tableau pittoresque sous la plume/pinceau de Zola et soulignent le dynamisme, la vitalité et la gloire de cette ville extraordinaire qui a pris une place importante dans le roman, étant presque l'un des protagonistes de l'œuvre, et qui a fait rêver l'écrivain naturaliste ainsi que tous les peintres impressionniste de l'époque.

3.2. La palette zolienne⁵⁶⁹

Une étude grammaticale réservée à l'emploi des couleurs peut être pertinente dans les œuvres de Zola et plus particulièrement dans ceux qui mettent en scène des peintres. Ainsi, dans *Le Ventre de Paris*, les effets de couleur sont traduits par des éléments grammaticaux variés. Les adjectifs substantivés sont abondants :

Le jour se levait lentement, d'un gris très doux, lavant toutes choses d'une teinte claire d'aquarelle. Ces tas moutonnants comme des flots pressés, ce fleuve de verdure qui semblait couler dans l'encaissement de la chaussée, pareil à la débâcle des pluies d'automne, prenaient des ombres délicates et perlées, des violets attendris, des roses teintés de lait, des verts noyés dans les jaunes (...) les légumes s'éveillaient davantage, sortaient du grand bleuissement traînant à terre.⁵⁷⁰

Un autre bon exemple qui souligne la passion de Zola pour les couleurs est « *Les rouges y dominaient, coupés de tons violents, de bleus, de jaunes, de violets, d'un charme barbare* ». Cette affection des couleurs est telle qu'elles deviennent presque les différentes parties du discours descriptif zolien. Ainsi, adjectifs et couleurs en viennent-ils à se confondre :

⁵⁶⁹ Pour plus de détail, voir le dernier chapitre de cette partie.

⁵⁷⁰ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47^{ème} éd., Juillet 2014, pp. 43-44.

Les glaces claires laissaient voir la salle, ornée de guirlandes de feuillages, de pampres et de grappes, sur un fond vert tendre. Le dallage était blanc et noir, à grands carreaux. Au fond, le trou béant de la cave s'ouvrait sous l'escalier tournant, à draperie rouge, qui menait au billard du premier étage. Mais le comptoir surtout, à droite, était très riche, avec son large reflet d'argent poli. Le zinc retombant sur le soubassement de marbre blanc et rouge (...) l'entourait d'une moire.⁵⁷¹

Dans ses descriptions, Zola donne beaucoup d'indications sur les couleurs. Les couleurs dominantes à ce niveau sont le rouge, le jaune, le bleu, le rose, le vert et le noir. Comme dans toiles des impressionnistes où dominent les taches, dans ce passage descriptif il est aussi question de taches. Cette passion pour les couleurs est mise en exergue dans l'extrait présentant la composition que Claude réalise avec la vitrine de la charcuterie :

J'avais tous les tons vigoureux, le rouge des langues fourrées, le jaune des jambonneaux, le bleu des rognures de papier, le rose des pièces entamées, le vert des feuilles de bruyère, surtout le noir des boudins, un noir superbe que je n'ai jamais pu retrouver sur ma palette. Naturellement, la crépine, les saucisses, les andouilles, les pieds de cochon panés, me donnaient des gris d'une grande finesse (...) je dressai une nature morte étonnante, où éclataient des pétards de couleur.⁵⁷²

Dans l'un des projets de tableaux de Claude, le peintre compose en employant les légumes comme pigments parce qu'ils sont présentés plus particulièrement par leurs couleurs. Ici, les couleurs sont liées à l'abondance. La description des légumes se réduit à quelques touches de couleurs primaires ou complémentaires : les pois chantant « *toute la gamme du vert, de la laque verte des cosses au gros vert des feuilles* », mêlés aux « *panachures des pieds de céleris et des bottes de poireaux* », aux « *taches vives des carottes* » et aux « *taches pures des navets* », contrastant avec les « *meurtrissures de carmin et de*

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁷² ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47^{ème} éd., Juillet 2014, pp. 246-247.

pourpre sombre » des choux rouges, avec « l'effacement jaunâtre » des concombres, « le violet sombre d'une grappe d'aubergines » ou les « gros radis noirs rangés en nappes de deuil » :

Au carrefour de la rue des Halles, les choux faisaient des montagnes ; les énormes choux blancs, serrés et durs comme des boulets de métal pâle ; les choux frisés, dont les grandes feuilles ressemblaient à des vasques de bronze ; les choux rouges, que l'aube changeait en des floraisons superbes, lie de vin, avec des meurtrissures de carmin et de pourpre sombre. À l'autre bout, au carrefour de la pointe Saint-Eustache, l'ouverture de la rue Rambuteau était barrée par une barricade de potirons orangés, sur deux rangs, s'étalant, élargissant leurs ventres. Et le vernis mordoré d'un panier d'oignons, le rouge saignant d'un tas de tomates, l'effacement jaunâtre d'un lot de concombres, le violet sombre d'une grappe d'aubergines, çà et là, s'allumaient ; pendant que de gros radis noirs, rangés en nappes de deuil, laissaient encore quelques trous de ténèbres au milieu des joies vibrantes du réveil.⁵⁷³

Nous constatons l'emploi fréquent des couleurs et surtout celles prisées par les peintres impressionniste. En effet, l'une des caractéristiques de la peinture impressionniste est le recours à une palette de couleurs aux teintes claires et vives. De même, les couleurs élues de la description zolienne sont le bleu, le violet, le rouge, le rose, le jaune, le vert et le blanc, tandis que le noir n'est pas du tout la couleur dominante des romans de Zola. Effectivement, le noir pur est peu fréquent et généralement destiné à la description des vêtements alors que le noir de l'ombre se teinte des variations chromatiques. Cela montre à l'envi que les couleurs de la palette zolienne sont les mêmes qui caractérisent la palette des peintres impressionnistes. De même, nous pourrions parler d'une indigomanie (passion pour la couleur bleue) chez le maître du naturalisme comparable à celle qui a distingué, les peintres impressionnistes et en premier chef Monet.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 44.

Zola s'érige en écrivain coloriste dont la palette chaude et lumineuse organise les objets. Il analyse les taches lumineuses en étudiant les reflets et les transferts de coloration d'un objet à celui qui le jouxte. De ce fait, sa passion pour les couleurs l'amène à remplacer le dessin des objets par la juxtaposition des taches et des tons chauds de la couleur.

L'auteur, inspiré par les peintres impressionnistes, fait valoir les jeux d'ombre et de lumière, la brillance des couleurs et des nuances, réussissant à convertir certains passages à de véritables tableaux poétiques en prose comme le montre cet autre passage :

Les bottes s'assombrissaient, pareilles à des taches de sang, pâlissaient doucement avec des gris argentés d'une grande délicatesse. Près d'une corbeille, une bougie allumée mettait là, sur tout le noir d'alentour, une chanson aiguë de couleur, les panachures vives des marguerites, le rouge saignant des dahlias, le bleuissement des violettes, les chairs vivantes des roses. Et rien n'était plus doux ni plus printanier que les tendresses de ce parfum rencontrées sur un trottoir.⁵⁷⁴

De l'analyse de ces extraits, il ressort que Zola est un écrivain coloriste dont la palette chaude et lumineuse organise les objets. Il analyse les taches lumineuses en étudiant les reflets et les transferts de coloration d'un objet à celui qui le jouxte.

Un autre élément que Zola exploite dans ses descriptions est la variation des couleurs sous l'effet de la lumière comme l'atteste Jean Clay : « *Les impressionnistes, analysant le jeu des rayons solaires, constatent que ceux-ci ne s'absorbent nullement dans l'objet qui les reçoit, mais rebondissent sur ce qui les entoure. Une feuille blanche se colore du rouge qui la jouxte.* »⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁷⁵ CLAY, Jean, *op. cit.*, p. 91.

Dans ses descriptions notamment des paysages, notre auteur se montre particulièrement sensible aux variations chromatiques qui résultent du changement de la lumière. Ainsi écrit-il : « *Et quelle stupéfaction pour le public, lorsqu'on le place en face de certaines toiles peintes en plein air, à des heures particulières ; il reste béant devant des herbes bleues, des terrains violets, des arbres rouges, des eaux roulant toutes les bariolures du prisme.* »⁵⁷⁶

Effectivement, la lumière est parfois investie d'une fonction picturale et crée les couleurs comme le les deux passages qui suivent : « Près d'une corbeille, une bougie allumée mettait là, sur tout le noir d'alentour, une chanson aigue de couleurs. »⁵⁷⁷, « (...) à mesure que l'incendie du matin montait en jet de flamme, au fond de la rue Rambuteau, les légumes s'éveillaient d'avantage, sortaient du grand bleuissement traînant à terre. »⁵⁷⁸

De surcroît, l'alchimie lumineuse peut aller jusqu'à transformer entièrement l'aspect des choses et changer les couleurs. On peut constater dans plusieurs passages tirés des œuvres du corpus comment la lumière agit sur les couleurs, en changeant la vraie couleur des objets. Ce procédé est employé lorsque Zola nous présente le portrait du personnage de Lisa, la charcutière du *Ventre de Paris* :

*Ce jour-là, elle avait une fraîcheur superbe ; la blancheur de son tablier et de ses manches continuait la blancheur des plats, jusqu'à son cou gras, à ses joues rosées, où revivaient les tons tendres des jambons et les pâleurs des graisses transparentes.*⁵⁷⁹

De la même sorte, dans la scène du lavoir figurant dans *L'Assommoir*, Zola travaille aussi cet effet de réflexion du blanc qui se transforme en bleu :

⁵⁷⁶ ZOLA, Émile, « Le naturalisme au Salon [1880] », *Écrits sur l'art, op. cit.*, pp. 420-421.

⁵⁷⁷ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47ème éd., Juillet 2014, p. 38.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 93.

À cette heure, le soleil tombait d'aplomb sur la devanture, le trottoir renvoyait une réverbération ardente, dont les grandes moires dansaient au plafond de la boutique ; et ce coup de lumière, bleui par le reflet du papier des étagères, mettait au-dessus de l'établi un jour aveuglant, comme une poussière de soleil tamisée dans les linges fins. (...) les pièces qui séchaient en l'air étaient raides.⁵⁸⁰

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 131.

Chapitre III : L'écriture picturale

De cette écriture du pictural à travers l'évocation du domaine de la peinture et des thèmes prisés par les peintres, Zola passe à une écriture purement picturale, lorsqu'il transpose les techniques de cet art dans son œuvre romanesque. Écrire tel un peintre peindrait permet donc à l'écrivain d'aboutir à un rendu pictural par l'écriture. Ce goût s'impose dans la prose avec une grande ampleur à partir du XIX^e siècle et spécialement avec l'« écriture artiste »⁵⁸¹ baptisée par les Goncourt. Cette écriture, abrégative et fortement accentué, représente la transposition en littérature du style pictural. Elle est évoqué dans l'article consacré par Zola au roman des deux frères, *Germinie Lacerteux*, comme suit : « *Ils peignent plus qu'ils n'écrivent (...) Ils voient par masses largement, et ils procèdent par taches éclatantes (...) leurs meilleurs tableaux sont des esquisses jetées lestement (...) faites en quelques coups de pinceaux sans trop de dessin, mais vivantes et empoignantes par tache de couleur.* »⁵⁸²

1. Une écriture par touches juxtaposées

Chez Zola, la picturalisation de l'écriture est mise en œuvre par le recours continu à la parataxe. Favorisée par le caractère à la fois visuel et visionnaire de l'auteur, elle est manifeste à travers sa propension à procéder, tels les impressionnistes, par de petites notations juxtaposées. Afin de rendre le plus précisément possible les sensations, l'écrivain se contente d'associer des notations disjointes.

⁵⁸¹ Cette expression a vu le jour dans la seconde moitié du XIX^e siècle, c'est-à-dire à l'époque où les Goncourt ont créé ce style d'écriture. Elle est dite artiste, car elle est très recherchée et se caractérise notamment par l'emploi d'un vocabulaire soutenu associé à des tournures familières. L'emploi d'un jargon technique de l'art pictural et des arts en général est également souvent présent. <http://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/16437/ecriture-artiste/> (consulté le 06-05-2021 à 23 :52)

⁵⁸² Cité par Pierre CABANNE in *La main et l'esprit. Artistes et écrivains du XVIII^e siècle à nos jours : destins croisés*, Éditions de L'Amateur, Paris, 2002, p. 59.

En renforçant la désarticulation des indications simplement associées, ce qui engendre une rapidité dans l'écriture et fait penser à un paysage parcouru avec une grande allure, Zola fait appel à la technique inaugurée par les impressionnistes et basée sur la juxtaposition de touches de couleurs dont les rapports sont construits par l'œil du spectateur.

L'équivalent narratif de cette technique est apparent dans de nombreux passages descriptifs dispersés tout au long des romans de notre corpus et en premier lieu ceux qui se présentent comme des catalogues tels *Le Ventre de Paris* et *La Faute de l'abbé Mouret*.

Effectivement, les romans de notre corpus, notamment *le Ventre de Paris*, se transforment fréquemment en une succession de tableaux impressionnistes qui célèbrent le goût du plein air et les effets de lumière. Dans cette œuvre, le personnage principal, Florent, nommé inspecteur au pavillon de la marée, découvre, avec l'aide du peintre Claude, les accumulations étonnantes de nourritures entassées dans Les Halles. Cet entassement d'aliments entraîne de nombreux passages descriptifs qui, par le recours à des phrases longues et à des structures énumératives et accumulatives, cherchent la reproduction exhaustive des aliments. Cependant, la description zolienne aspire non seulement à peindre l'objet alimentaire dans sa fraîcheur et à le présenter comme réel, mais aussi à souligner la grandeur extravagante de la nourriture et à plonger le lecteur dans le monde fantastique du marché principal. Un monde qu'une description impressionniste, des jeux de lumière et une manipulation habile des couleurs, rendent plus curieux comme le montre ce passage :

Les salades, les laitues, les scaroles, les chicorées, ouvertes et grasses encore de terreau, montraient leurs cœur éclatants ; les paquets d'épinard, les paquets d'oseille, les bouquets d'artichauts, les entassements de haricots et de pois, les empilements de romaines, liées d'un brin de paille, chantaient toute la

*gamme du vert, de la laque verte des cosses au gros vert des feuilles ; gamme soutenue qui allait en se mourant, jusqu'aux panachures des pieds de céleris et des bottes de poireaux. Mais les notes aiguës, ce qui chantait plus haut, c'était toujours les taches vives des carottes, les taches pures des navets, semées en quantité prodigieuse le long du marché, l'éclairant du bariolage de leurs deux couleurs.*⁵⁸³

La focalisation à travers les yeux d'un personnage doué d'une sensibilité artistique est un moyen préféré de Zola pour renfermer dans un cadre les détails et les traits de couleur en vue de produire un tableau littéraire comparable à une nature morte digne d'un peintre comme son grand ami Cézanne. Pour décrire les étalages de légumes, l'auteur vise à créer des effets impressionnistes en se servant d'un bariolage chatoyant des couleurs qui se présente comme l'équivalent littéraire du « bariolage » des couleurs usité par les peintres de la nouvelle école. Zola se sert du soleil matinal et de l'éclat brûlant de couleurs qu'il jette dans les étalages pour mettre en exergue le ravissement de Claude devant la beauté des légumes.

De même, pour souligner cette profusion des aliments dans les Halles, nous notons le recours à une ponctuation caractérisée par l'emploi fréquent des virgules, des points-virgules et des deux points qui facilitent l'écoulement des variétés d'aliments et leurs juxtapositions d'une manière harmonieuse tout en mettant l'accent sur leur abondance :

Maintenant, la ville entière repliait ses grilles ; les carreaux bourdonnaient, les pavillons grondaient ; toutes les voix donnaient (...) À droite, à gauche, de tous côtés, des glapissements de criée mettaient des notes aiguës de petite flûte, au milieu des basses sourdes de la foule. C'était la marée, c'étaient les beurres, c'était la volaille, c'était la viande. Des volées de cloche passaient, secouant derrière elles le murmure des marches qui s'ouvraient. Autour de lui, le soleil enflammait les légumes. Il ne reconnaissait plus l'aquarelle tendre des pâleurs de l'aube. Les cœurs élargis des salades

⁵⁸³ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47^{ème} éd., Juillet 2014, p. 44.

*brulaient, la gamme du vert éclatait en vigueur superbes, les carottes saignaient, les navets devenaient incandescents, dans ce brasier triomphal.*⁵⁸⁴

Nous constatons également le recours à l'expression stylistique « c'était » servant à rendre l'impression passagère et à introduire le discours descriptif du narrateur. La propension à la parataxe et aux structures énumératives et accumulatives met en évidence l'abondance de la nourriture dans ce roman. En fait, si la variété des aliments touche le côté formel et esthétique de la matière à savoir la nature, la forme et la couleur, l'abondance met en exergue la quantité des aliments. Les natures mortes du *Ventre de Paris* nous en fournissent des exemples éloquents à travers les étals de charcuterie, de poissons, de légumes, de fruits et de fromages qui rappellent le roman rabelaisien⁵⁸⁵. Au niveau du style, Zola emprunte à Rabelais le goût de l'excès rendu patent par le recours habituel aux structures énumératives et accumulatives.

Ainsi, la scène de la marée débordant sur les trottoirs du marché acquiert une importance capitale dans la mesure où Zola la traite à la manière d'une peinture impressionniste :

*Pêle-mêle, au hasard du coup de filet, les algues profondes où dort la vie mystérieuse des grandes eaux, avaient tout livré : les cabillauds, les aiglefin, les carrelets, les plies, les limandes, bêtes communes d'un gris sale, aux taches blanchâtres ; les congres, ces grosses couleuvres d'un bleu de vase, aux minces yeux noirs, si gluantes qu'elles semblent ramper, vivantes encore ; les raies élargies, à ventre pâle bordé de rouge tendre, dont les dos superbes, allongeant les nœuds saillants de l'échine, se marbrent de plaques de cinabre coupées par des zébrures de bronze florentin.*⁵⁸⁶

Nous remarquons dans ce passage que Zola, tel un peintre poussé par sa vocation visuelle, est tellement attentif à des détails presque photographiques comme les formes, les dimensions, les couleurs et leurs nuances. C'est un

⁵⁸⁴ *Ibid.*, pp. 51-52.

⁵⁸⁵ Notamment son premier roman, publié en 1532, qui met en scène les aventures du géant Pantagruel.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 127.

romancier qui use d'un style « *plein d'énergie et de souffle (...) il use d'une syntaxe contractée et il affectionne l'emploi de verbes, de substantifs et d'adjectifs qui indiquent non pas des nuances mais la forme et la dimension.* »⁵⁸⁷

Mentionnons de plus, dans ces descriptions, le recours courant à des notions abstraites ou des pluriels pour favoriser la suggestion et la forte caractérisation des noms moyennant une multitude d'adjectifs et de nombreuses appositions comme le montrent cet extrait qui constitue la suite de cette langue description réservée aux produits de mer :

*Les chiens de mer, horribles, avec leurs têtes rondes, leurs bouches largement fendues d'idoles chinoises, leurs courtes ailes de chauve-souris charnues, monstres qui doivent garder de leurs abois les trésors des grottes marines. Puis, venaient les beaux poissons, isolés, un sur chaque plateau d'osier ; les saumons, d'argent guilloché, dont chaque écaille semble un coup de burin dans le poli du métal ; les mulets, d'écailles plus fortes, de ciselures plus grossières ; les grands turbots, les grandes barbues, d'un grain serré et blanc comme du lait caillé ; les thons, lisses et vernis, pareils à des sacs de cuir noirâtre ; les bars arrondis, ouvrant une bouche énorme, faisant songer à quelque âme trop grosse, rendue à pleine gorge, dans la stupéfaction de l'agonie.*⁵⁸⁸

Dans cette même perspective, la représentation des fromages dans ce même roman, bénéficie d'un traitement identique dans la mesure où l'auteur se contente d'énumérer les divers types de cet aliment en réservant une note brève à chacun d'eux. En voilà un exemple pertinent :

Autour d'elles, les fromages puaient (...) Là, à côté des pains de beurre à la livre, dans des feuilles de poirée, s'élargissait un cantal géant, comme fendu à coups de hache ; puis venait un chester, couleur d'or, un gruyère, pareil

⁵⁸⁷ BRADY, Patrick, « *L'Œuvre* » d'Émile Zola : roman sur les arts : manifeste, autobiographie, roman à clef, Droz, Genève, 1967, p. 359.

⁵⁸⁸ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47^{ème} éd., Juillet 2014, pp. 127-128.

à une roue tombée de quelque char barbare, des hollandes, ronds comme des têtes coupées, barbouillées de sang séché, avec cette dureté de crâne vide qui le fait nommer tête-de-mort.⁵⁸⁹

De surcroît, le recours excessif à la parataxe énumérative est l'équivalent stylistique de la juxtaposition des touches colorées qui caractérisent les peintres impressionnistes comme l'atteste cet autre passage du roman :

Florent écoutait mal les explications de monsieur Verlaque, Une barre de soleil, tombant du haut vitrage de la rue couverte, vint allumer ces couleurs précieuses, lavées et attendries par la vague, irisées et fondues dans les tons de chair des coquillages, l'opale des merlans, la nacre des maquereaux, l'or des rougets, la robe lamée des harengs, les grandes pièces d'argenterie des saumons (...) Sur le dos des raies et des chiens de mer, de grosses pierres sombres, violâtres, verdâtres, s'enchâssaient dans un métal noirci ; et les minces barres des équilles, les queues et les nageoires des éperlans, avaient des délicatesses de bijouterie fine.⁵⁹⁰

Ces accumulations descriptives du *Ventre de Paris* caractérisent aussi un autre roman essentiellement descriptif en l'occurrence *La Faute de l'abbé Mouret*. En effet, le même genre de description permet de traduire la réalité complexe du jardin du Paradou. C'est surtout le cas dans les descriptions des différentes fleurs du jardin :

Albine et Serge se perdaient. Mille plantes, de tailles plus hautes, bâtissaient des haies, ménageaient des sentiers étroits qu'ils se plaisaient à suivre. Les sentiers s'enfonçaient avec de brusques détours, s'embrouillaient, emmêlaient des bouts de taillis inextricables : des agératums à houppettes bleu céleste ; des aspérules, d'une délicate odeur de musc ; des mimulus montrant des gorges cuivrées, ponctuées de cinabre ; des phlox écarlates, des phlox violets, superbes, dressant des quenouilles de fleurs que le vent filait ; des lins rouges aux brins fins comme des cheveux ; des chrysanthèmes pareils à des

⁵⁸⁹ *Ibid.*, pp. 278-279.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, pp. 128-129.

*lunes pleines, des lunes d'or, dardant de courts rayons éteints, blanchâtres, violâtres, rosâtres.*⁵⁹¹

Nous remarquons, dans cet extrait, que les notations fragmentées et la juxtaposition syntaxique ainsi que la récurrence des participes passés et des participes présents, qui fixent le mouvement des couleurs, tiennent de la technique de la peinture impressionniste. Par ces procédés, l'auteur parvient, malgré l'utilisation des noms techniques qui ne disent rien à la majorité des lecteurs, à suggérer une réalité luxuriante et faire de son tableau une mosaïque.

Non seulement Zola partage la vision des peintres impressionnistes, il choisit aussi leur palette. Pour Duranty, les contributions des impressionnistes sont les plus marquées dans le domaine de la couleur :

*Leur découverte consiste proprement à avoir reconnu que la grande lumière décolore les tons, que le soleil réfléchi par les objets tend, à force de clarté, à les ramener à cette unité lumineuse qui fond ses rayons prismatiques en un seul éclat incolore qui est la lumière. D'intuition en intuition, ils sont arrivés, peu à peu, à décomposer la lueur solaire et ses rayons en ses éléments et à recomposer son unité par l'harmonie générale des irisations qu'ils répandent sur leurs toiles.*⁵⁹²

En effet, nous constatons que les couleurs sont constamment employées. Tel un peintre paysagiste, Zola est attentif à toutes les richesses chromatiques de la peinture de plein air. Il s'en sert notamment dans ses tropes rhétoriques. En voici un extrait qui de par le vocabulaire, le style la sensibilité de Zola aux couleurs, montre un parfait exemple d'écriture impressionniste :

En bas, des rangées de roses trémières semblaient barrer l'entrée d'une grille de fleurs rouges, jaunes, mauves, blanches, dont les bâtons se noyaient dans des orties colossales, d'un vert de bronze, suant tranquillement les

⁵⁹¹ ZOLA, Émile, *La Faute de l'abbé Mouret*, Le livre de poche, 47ème éd., mars 2018, p. 230.

⁵⁹² Cité par Jean LEYMARIE in *L'Impressionnisme*, Skira, Genève, 1955, p.43.

*brûlures de leur poison. Puis, c'était un élan prodigieux, grimpant en quelques bonds : les jasmins, étoilés de leurs fleurs suaves ; les glycines, aux feuilles de dentelle tendre ; les lierres épais (...) Des capucines, aux chairs verdâtres et nues, ouvraient des bouches d'or rouge. Des haricots d'Espagne, forts comme des ficelles minces, allumaient de place en place l'incendie de leurs étincelles vives (...) Des pois de senteur, pareils à des vols de papillons posés, repliaient leurs ailes fauves, leurs ailes roses, prêts à se laisser emporter plus loin, par le premier souffle de vent.*⁵⁹³

Dans presque tous les passages descriptifs évoqués ci-dessus, nous notons l'attention primordiale donnée par l'auteur aux couleurs à travers le recours excessifs aux adjectifs de couleur comme bleu, rouge, jaune, mauve, blanc, vert, fauve, rose, noir. Une telle démarche privilégie le jeu des couleurs et le nuancement des teintes grâce à une technique spécifique faite de juxtaposition de taches. Comme les peintres impressionnistes, ses amis, Zola accorde une importance particulière à l'indication des degrés de lumière et leur influence sur les couleurs comme le prouve un grand nombre de termes et d'expressions disséminées dans les nombreuses descriptions analysées dans ce chapitre et qui renvoient à cette orientation. À cet égard, nous pourrions même prendre son vocabulaire à témoin : « (...) *plus loin encore, une haute futaie enfonçait ses dessous violâtres, rayés de lumière, une forêt redevenue vierge, dont les cimes se mamelonnaient sans fin, tachées du vert jaune, du vert pâle, du vert puissant de toutes les essences.* »⁵⁹⁴ Dans une autre page du même roman, il tente de souligner les différentes teintes du rose : « *le blanc rose* », « *le rose pâle* », « *le rose franc* » et « *le rose vif* ».

En fait, la juxtaposition des adjectifs de couleur montre que Zola peint par touches de couleur et fait référence à la technique de juxtaposition des couleurs et au penchant au fractionnement de l'espace en tant que traits typiques du style impressionniste.

⁵⁹³ ZOLA, Émile, *La Faute de l'abbé Mouret*, Le livre de poche, 47^{ème} éd., mars 2018, p. 228.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 205.

Il y a également des adjectifs qui se terminent en -âtre, comme *blanchâtres*, *violâtres*, *rosâtres*, *verdâtre*, *grisâtre*, *noirâtre*, *jaunâtre*, etc. De même, Zola emploie des couleurs sous forme de participes passés : « *métal noirci* », « *la face empourprée* », « *les maquereaux dorés* », « *les roues blanchies* », « *aux herbes bleuies* », ou participe présent : « *les montreuils rougissantes* », « *des cheveux grisonnants* », « *sa robe blanchissante* », etc.

Les verbes exprimant des couleurs sont omniprésents : « *la charpente bleuissait* », « *son visage commence à jaunir* », « *le jour blanchissait* », « *les deux tours de Notre-Dame rougeoyaient* », « *Toutes les façades tournées vers le Trocadéro rougissaient* », « *Les arbres rougissaient* », « *les jeunes feuillages verdissaient* », etc.

Les noms qui indiquent les couleurs sont également nombreux comme dans l'exemple qui suit et dans lequel Claude, le peintre, décrit l'étalage de la charcuterie qui lui permet de créer son chef-d'œuvre :

*J'avais tous les tons vigoureux, le rouge des langues fourrées, le jaune des jambonneaux, le bleu des rognures de papier, le rose des pièces entamées, le vert des feuilles de bruyère, surtout le noir des boudins, un noir superbe que je n'ai jamais pu retrouver sur ma palette.*⁵⁹⁵

Cet étalage qui « *flambait si rudement* » ajoute une note qui fait écho avec l'esthétique impressionniste en donnant de la luminosité à l'ensemble. De même, les noms soulignant les changements de couleurs sont récurrents : « *la blancheur de la peau* », « *une blancheur rose* », « *le jaunissement du gaz* », « *le bleuissement des arbres* », « *un bleuissement de lait* », « *le bleuissement tendre des veines* ». « *la rougeur ardente de ses joues* », « *des rougeurs de seins naissants* », « *une rougeur de vieilleuse* », « *des rougeoiements de fournaise* », « *ce fleuve de verdure* », etc.

⁵⁹⁵ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47ème éd., Juillet 2014, pp. 246-247.

Comme dans les tableaux de certains peintres impressionnistes, les herbes chez Zola deviennent bleues : « *Les herbes étaient limpide­ment bleues, comme si elles avaient réfléchi le bleu du ciel* »⁵⁹⁶ ou encore : « *D'autres fois, c'était de vastes plaines grasses, des lieues couvertes d'une végétation drue, bleuies de loin en loin du miroir clair d'un petit lac.* »⁵⁹⁷ Ce sont quelques aspects techniques de l'art de Zola coloriste.

Ayant fait sienne la palette claire des impressionnistes, et la peinture par touches de couleur, Zola recourt aussi à d'autres moyens pour rendre les sensations de ses personnages.

2. La structure de la phrase zolienne

Le procédé qui consiste à attacher un article indéfini à un nom qui entre ordinairement dans des fonctionnements compacts (fraicheur, tremblement...), de telle manière à rendre la subjectivité des personnages et leurs sensations a été largement usité par les romanciers adeptes de l'écriture artiste, notamment à la fin du XIX^e siècle. L'essentiel n'était pas de reproduire le réel avec exactitude mais de montrer un univers d'impressions. Pour ce faire, Zola, qui met l'accent lors des descriptions sur les impressions momentanées des personnages, procède par une invention de vocabulaire qui consiste à reporter sur le groupe nominal ce qui appartient normalement au groupe verbal. En effet, il a fait un usage absolument curieux de combinaison du déterminant « un » avec un nom déverbal « *un frémissement d'eau* », « *des miroitements de glaces* », « *un piétinement de troupeau* », « *des jaillissements de fontaines* » etc., dans laquelle le complément de nom s'interprète comme un sujet (l'eau frémit, les glaces miroitent, le troupeau piétine, des fontaines jaillissent...). Ces exemples tirés des œuvres constituant le corpus de notre étude montrent ce procédé zolien :

⁵⁹⁶ ZOLA, Émile, *La Faute de l'abbé Mouret*, Le livre de poche, 47^eme éd., mars 2018, p. 256.

⁵⁹⁷ ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47^eme éd., Juillet 2014, p. 121.

- Était-ce possible (...) que tout cet horizon de ville peuplée et active fût l'horizon de cité maudite, aperçu dans **un éclaboussement de sang**, la nuit de son arrivée ? (Œ, p. 175)
- Le soleil montait dans **un poudroisement adouci de rayons**. (PA, p. 84)
- Il y eut **un flamboiement, une tombée de neige d'or** sur une ville de cristal. (PA, p. 296.)
- **Les entassements de haricots et de pois, les empilements de romaines**, liées d'un brin de paille, chantaient toute la gamme du vert. (VP, p. 44)
- À peine pouvait-on, à la longue, reconnaître sous **cet envahissement formidable de la sève** l'ancien dessin du Paradou. (FAM, p. 205)
- (...) **un écroulement de montagne** barrant l'horizon. (FAM, p. 206)
- (...) **un éclaboussement** qui ressemblait de loin à une poussière de perles. (FAM, p. 206)

Dans ces exemples et bien d'autres, Zola confie au substantif ce qui est habituellement réservé au verbe.

De même, l'écrivain opte pour le présentatif « *c'était* » répété maintes fois dans les œuvres de notre corpus : « *C'était une trouée immense* », « *c'était des mers de soufre (...) c'étaient des palais et des tours* » et pour des verbes très neutres comme mettait (une tache), il y avait etc., pour introduire dans les descriptions des éléments dynamiques et pour suggérer les sensations du personnage / regardeur. Il préfère aussi l'emploi fréquent d'un certain nombre de verbes expressifs et ayant un rapport avec le vocabulaire pictural tels allonger, dresser, élargir, étaler, étendre, mettre.

Par ailleurs, nous constatons une brisure visible à travers un usage de la virgule, une disjonction du sujet et du verbe, un assemblage de petits éléments syntaxiques séparés par des virgules qui vont donner cette fragmentation de la

phrase impressionniste chez Zola. Cette phrase à caractère « impressionniste » où les compléments circonstanciels interrompent le déroulement régulier de la phrase classique sujet - verbe - complément ou attribut, et introduisent souvent une attente puisque le sujet se trouve éloigné du verbe, ou le verbe de l'attribut.

Parmi les nombreuses brisures syntaxiques, Jean-Louis Vissière remarque, dans son étude de *L'Assommoir*, les disjonctions suivantes que nous pouvons rencontrer, d'ailleurs, dans tous les œuvres qui font l'objet de cette étude :

La disjonction du sujet et du verbe :

- **Les roqueforts**, eux aussi, sous des cloches de cristal, **prenaient** des mines princières (...) (VP, p. 279)
- Et **le bouquet d'ormes**, dans le fond, entre l'étranglement des constructions voisines, **drapait** la tenture verte de ses branches, dont les petites feuilles frissonnaient au moindre souffle. (PA, pp, 121-122)
- Paris **qui**, un à un, les **dévorait** » (As, p.16),
- **Un parmesan**, au milieu de cette lourdeur de pâte cuite, **ajoutait** sa pointe d'odeur aromatique. **Trois brie**, sur des planches rondes, **avaient** des mélancolies de lunes éteintes ; **deux**, très secs, **étaient** dans leur plein ; **le troisième**, dans son deuxième quartier, **coulait, se vidait** d'une crème blanche, étalée en lac, ravageant les minces planchettes, à l'aide desquelles on avait vainement essayé de le contenir. (VP, p. 279)
- Dans le wagon, **Sandoz**, en le voyant nerveux, les yeux à la portière, comme s'il eût quitté pour des années la ville peu à peu décréue et noyée de vapeurs, **s'efforça** de l'occuper et lui conta ce qu'il savait de la situation vraie de Dubuche. (OE, p. 429)

La disjonction du complément d'objet et du verbe :

- C'était un ouvrier zingueur qui **occupait**, tout en haut de l'hôtel, **un cabinet de dix francs** ». (As, p. 15)
- (...) dont la flamme rapetissée **mettait**, au fonds de ce puits de ténèbres, **la goutte de clarté d'une veilleuse**. (As, p. 64)
- Près d'une corbeille, une bougie allumée **mettait** là, sur tout le noir d'alentour, **une chanson aiguë de couleur**. (VP, p. 38)

La disjonction de l'attribut et du verbe :

- La joie de Gervaise **était**, à droite de sa fenêtre, **un arbre planté dans la cour**. (As, p. 96)
- C'**était**, au rez-de-chaussée, **une longue salle à plafond bas**, occupée par deux grandes tables. (As, p. 286)
- C'**était**, au-dessus de la ville, jusqu'au fond des ténèbres, **toute une végétation, toute une floraison...** (VP, p. 36)

Un autre moyen produit aussi cette dislocation de la phrase en l'occurrence le rejet des adverbes en fin de phrase. Placés tout naturellement en queue de phrase, les adverbes se terminant par « ment » en particulier bénéficient d'un accent d'intensité et deviennent plus expressifs. Ces phrases tirées des différents romans sur lesquels porte notre étude illustrent notre propos :

- (...) du fond de la rue du Pont-Neuf, des files de voitures arrivaient, **éternellement**. (VP, p. 45)
- (...) deux poissons rouges qui nageaient dans l'aquarium de l'étalage, **continuellement**. (Ibid., p. 94)
- [les poissons] ouvraient la bouche, les flancs serrés, comme pour boire l'humidité de l'air, et ces hoquets silencieux, toutes les trois secondes bâillaient **démesurément**. (Ibid., p. 130)

- Le pichenet et le vitriol l'engraissaient, positivement. (As, p. 264)
- Nana elle-même devenait mal embouchée, au milieu des conversations sales qu'elle entendait **continuellement**. (Ibid., p. 295)
- Et tous ces visages s'immobilisaient une minute, étaient poussés, remplacés par d'autres qui leur ressemblaient, **continuellement**. (OE, p. 429)

Dans la description impressionniste zolienne, ces brisures syntaxiques, marquée par le recours à des constructions paratactiques caractérisées par l'usage fréquent de l'accumulation et de l'énumération, trahissent le goût du détail, cherchent à saisir au vol la sensation et entraînent l'éclatement de la phrase qui se transforme, selon le point de vue de Jean-Louis Vissière, en une « phrase à escaliers »⁵⁹⁸ où les compléments s'attachent les uns aux autres. À ce propos, Jean-Louis Vissière cite une phrase tirée du roman sur le peuple, *L'Assommoir* :

*De ce côté, elle devinait la campagne, le ciel libre, au fond d'une trouée, avec de hautes maisons à droite et à gauche, isolées, plantées sans ordre, présentant des façades, des murs non crépis, des murs peints, des réclames géantes, salis de la même teinte jaunâtre par la suie des machines.*⁵⁹⁹

De ce fait, la structure de la phrase zolienne rompt avec le schéma de la phrase classique par une suite de procédés de disjonction qui, en collectionnant et en mettant en lumière les compléments circonstanciels, les adverbes et les adjectifs, attirent l'attention sur les détails, les mouvements, le flot de sensations et conséquemment rapprochent certaines phrases à de véritables tableaux⁶⁰⁰. En voici un exemple probant : « *Et, boitant fortement sous le poids du linge mouillé, pendu à son épaule ruisselante, le coude bleui, la joue en*

⁵⁹⁸ VISSIÈRE, Jean-Louis, « L'art de la phrase dans l'Assommoir », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 11, 1958, p. 458.

⁵⁹⁹ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, p. 376.

⁶⁰⁰ CLAY, Jean, *op. cit.*, p. 54.

sang, elle s'en alla, en traînant de ses bras nus, Etienne et Claude, qui trottaient à ses côtés, secoués encore et barbouillés de leurs sanglots .»⁶⁰¹

De la même façon, cet extrait décrivant la symphonie des fromages dans *Le Ventre de Paris* présente à cet égard un exemple approprié puisqu'il attire l'attention sur une foule de sensations et de détails suggestifs :

Alors, commençaient les puanteurs : les mont-d'or, jaune clair, puant une odeur douceâtre ; les troyes, très épais, meurtris sur les bords, d'âpreté déjà plus forte, ajoutant une fétidité à la cave humide ; les camembert, d'un fumet de gibier trop faisandé ; les neufchâtel, les limbourg, les marolles, les pont-l'évêque, carrés, mettant chacun leur note aigüe et particulière dans cette phrase rude jusqu'à la nausée ; les livarot, teintés de rouge, terribles à la gorge comme une vapeur de soufre ; puis enfin, par-dessus tous les autres, les olivet, enveloppés de feuilles de noyer, ainsi que ces charognes que les paysans couvrent de branches, au bord d'un champ, fumantes au soleil.⁶⁰²

Dans ce même roman, le même procédé est employé dans la description des légumes :

Les salades, les laitues, les scaroles, les chicorées, ouvertes et grasses encore de terreau, montraient leurs cœur éclatants ; les paquets d'épinard, les paquets d'oseille, les bouquets d'artichauts, les entassements de haricots et de pois, les empilements de romaines, liées d'un brin de paille, chantaient toute la gamme du vert, de la laque verte des cosses au gros vert des feuilles ; gamme soutenue qui allait en se mourant, jusqu'aux panachures des pieds de céleris et des bottes de poireaux.⁶⁰³

Ces accumulations caractéristiques qui donnent lieu à une sorte d'éclatement et de vaporisation de l'écriture zolienne caractérisent d'autres romans comme *La Faute de l'abbé Mouret* qui en offre maints exemples :

⁶⁰¹ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000, p. 36.

⁶⁰² ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47ème éd., Juillet 2014, p. 279.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 44.

*Une mer déserte, vierge, sacrée, étalant sa douceur sauvage dans l'innocence de la solitude. Le soleil seul entrerait là, se vautrait en nappe d'or sur les prés (...) Sous ce poudrolement de flammes, le grand jardin vivait avec une extravagance de bête heureuse, lâchée au bout du monde, loin de tout, libre de tout. C'était une débauche telle de feuillages, une marée d'herbes si débordante, qu'il était comme dérobé d'un bout à l'autre, inondé, noyé. Rien que **des pentes** vertes, **des tiges** ayant des jaillissements de fontaine, **des masses** moutonnantes, **des rideaux** de forêts hermétiquement tirés, **des manteaux** de plantes grimpanes **traînant à terre**, **des volées** de rameaux gigantesques s'abattant de tous côtés.⁶⁰⁴*

On note l'énumération de quatre adjectifs qualificatifs qui décrivent le mot « mer ». Cette accumulation d'adjectifs « *déserte, vierge, sacrée, étalant* » témoigne d'une analyse minutieuse de la sensation puisque le sens du mot décrit est modifié par l'accumulation. De ce fait, un seul adjectif semble insuffisant pour saisir la juste nuance du nom au centre. Notons aussi, dans la dernière phrase, l'accumulation des groupes nominaux caractérisés chacun par un adjectif. Cette désintégration de la phrase souligne les émotions de l'observateur ébloui par la riche variété du jardin. De même, Zola recourt au vocabulaire de l'eau pour mettre l'accent sur la grandeur du jardin ainsi que sur son indéfinie profusion « *une mer de verdure* », « *sa houle de feuilles* », « *une marée d'herbes si débordante* », « *inondé* » et « *noyé* ». Ce vocabulaire contribue, de par toutes ses suggestions de mouvement, à l'animation du jardin.

Le motif de l'eau est repris aussi par cette expression « *un paysage lavé d'une buée bleuâtre* » ou encore par celle-là « *des tiges ayant des jaillissements de fontaines* » ou par cette autre « *quatre ruisseaux dont on suivait les caprices* ».

Citons aussi comme exemple la description des roses du Paradou. Une telle description passe progressivement de la comparaison pure « *comme des*

⁶⁰⁴ ZOLA, Émile, *La Faute de l'abbé Mouret*, Le livre de poche, 47^{ème} éd., mars 2018, p. 205.

nudités », « *comme des corsages* », etc., à une syntaxe désarticulée, à une simple association de touches comparable à la juxtaposition des touches de couleurs complémentaires inventée par les peintres impressionnistes :

C'était une floraison folle, amoureuse, pleine de rires rouges, de rires roses, de rires blancs. Les fleurs vivantes s'ouvraient comme des nudités, comme des corsages laissant voir les trésors des poitrines. Il y avait là des roses jaunes effeuillant des peaux dorées de filles barbares, des roses paille, des roses citron, des roses couleur de soleil, toutes les nuances des nuques ambrées par les cieux ardents (...) La vie rieuse du rose s'épanouissait ensuite : le blanc rose, à peine teinté d'une pointe de laque, neige d'un pied de vierge qui tâte l'eau d'une source ; le rose pâle, plus discret que la blancheur chaude d'un genou entrevu, que la lueur dont un jeune bras éclaire une large manche ; le rose franc, du sang sous du satin, des épaules nues, des hanches nues, tout le nu de la femme, caressé de lumière ; le rose vif, fleurs en boutons de la gorge, fleurs à demi ouvertes des lèvres, soufflant le parfum d'une haleine tiède.⁶⁰⁵

On reconnaît là une écriture identique à celle des entassements de marchandises des Halles dans *Le Ventre de Paris* comme l'atteste ce passage qui de par le choix des mots poétiques, des figures de style et des phrases parenthétiques souligne les sensations instantanées du personnage :

Et bientôt tout fut en mouvement : les souches des vignes rampaient comme de grands insectes ; les blés maigres, les herbes séchées faisaient des bataillons armés de hautes lances ; les arbres s'échevelaient à courir, étiraient leurs membres, pareils à des lutteurs qui s'apprêtent au combat ; les feuilles tombées marchaient, la poussière des routes marchait.⁶⁰⁶

Cette écriture par petite notations fragmentées, qui bouscule les règles de la rhétorique traditionnelle, se trouve également dans le roman sur l'art, *L'Œuvre* :

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 220.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 400.

La journée de mai était splendide, les petits flots se pailletaient d'or au soleil, les jeunes feuillages verdissaient tendrement, dans le bleu sans tache. Et, au-delà des îles, dont la rivière est peuplée en cet endroit, quelle joie que cette auberge de campagne avec son petit commerce d'épicerie, sa grande salle qui sentait la lessive, sa vaste cour pleine de fumier où barbotaient des canards !⁶⁰⁷

En définitive, Zola se rapproche des peintres impressionnistes par son style qui se manifeste à travers les effets de mouvement et de spontanéité accomplis par son choix de vocabulaire, des figures rhétoriques et de syntaxe qui caractérisent sa description. Ainsi, le langage descriptif chez Zola appelle une syntaxe de la manifestation qui impose à l'écrivain la conception de regroupements, de disjonctions et de correspondances qui lui permettent de traduire sa vision personnelle de la nature.

⁶⁰⁷ ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016, pp. 224-225.

Conclusion générale

Au terme de ce modeste travail, il importe de mettre l'accent sur le fait que la constance du registre picturale est une caractéristique de l'œuvre romanesque d'Émile Zola. Les récits étudiés sont nourris par une série de références picturales qui confirment que le chef de file du naturalisme possède une culture et une conceptions artistiques exceptionnelles. Zola, grâce à ses connaissances de l'art du XIX^e siècle et des estampes japonaises, compte parmi ceux qui tentent, comme Flaubert, Huysmans, Maupassant entre autres de faire fusionner l'écriture et la peinture. Influencée par un courant artistique en l'occurrence l'impressionnisme, l'écriture de Zola cherche à donner l'équivalent littéraire de l'originalité picturale de ce mouvement artistique. L'écrivain choisit le mot rare qui frappe l'imagination et l'expression qui impressionne le lecteur. Qualifié d'impressionniste par certains critiques, le maître du naturalisme a repris le terme à son compte pour décrire son approche, nouvelle dans la littérature française, où la perspective narrative rejette la crédibilité de la réflexion psychologique, se concentrant sur la surface visuelle et sensorielle pour évoquer la subjectivité des personnages.

Une influence réciproque s'instaure logiquement chez le maître du naturalisme entre la vision des peintres et celle de l'écrivain, entre une manière de poser les couleurs et celle d'agencer les mots. Il ne peut écrire ses textes et y décrire ses héroïnes sans penser à des tableaux, à des types picturaux préexistants. Force est de constater aussi que cette extase de picturalité omniprésente dans les romans de notre corpus est aussi remarquablement soulignée par l'éloge et l'intérêt contemplatif qu'il ne cesse d'accorder aussi bien dans ses articles sur l'art que dans ses œuvres romanesques aux tableaux des impressionnistes qu'à ceux de Manet.

Optant pour une puissante iconicité et pour une picturalité intrinsèque à l'écriture du chef de file du naturalisme, nous devons souligner à cet effet que le courant pictural qui a exercé une grande influence sur cet écrivain et que celui-ci s'est plu à en imiter les techniques transposées bien sûr dans le domaine littéraire est incontestablement l'Impressionnisme. Lequel impressionnisme se fait aussi dans le sillon des mots. L'écriture zolienne n'y est jamais étrangère. Elle s'en alimente, s'y renouvelle et y puise de nouvelles forces, un regard plus aigu sur le monde.

Cet impact est basé surtout sur sa tendance à adapter au roman la vision et les procédés des peintres et à les transposer dans des passages descriptifs. Les sujets du plein air, la touche rapide, la tonalité claire de peintres innovateurs influent sur les techniques du romancier qui travaille tel un peintre de la nouvelle école ses entours, ses fonds, ses décors, ses premiers plans et ses arrière-plans, ses rapports de lignes et de tons.

Effectivement, les affinités entre Zola et l'art nouveau ne résident pas tout simplement dans le choix des sujets contemporains tirés du monde quotidien pour découvrir les qualités esthétiques de la vie moderne, mais elles les dépassent pour englober l'écriture par petites touches des Carnets d'enquête, l'organisation de l'espace descriptif, la conception de l'objet et de la lumière et l'attention à la couleur. De surcroît, il semble avoir recours à la démarche du peintre pour concevoir ses romans en se servant constamment de dossiers préparatoires où il inscrit les observations, les représentations des lieux à décrire et les plans à respecter.

Par ailleurs, il faut noter qu'Émile Zola a exploité un certain nombre de techniques qui ont été systématisées par les artistes se réclamant de ce courant pictural notamment Claude Monet, Auguste Renoir, Edgar Degas et leur précurseur Édouard Manet, entre autres. Aux sujets typiquement impressionnistes et à la série s'ajoute une description souvent attentive aux

détails et aux effets et qui dissout le sujet. La juxtaposition de phrases brèves, les jeux avec les ombres et les différentes luminosités, le goût pour les notations de couleurs, la passion pour la lumière et le sens de la texture, la volonté de rendre l'impression et le momentané et l'attention réservée au cadrage sont autant de procédés qui rapprochent Zola des peintres de la nouvelle école.

Les descriptions de notre auteur recourent jusqu'à la pléthore à un ensemble de menus détails qui se rapportent à l'aspect, la propriété, la dimension, le volume, la couleur, la nature. Dans ces scènes, l'extraordinaire puissance descriptive dont fut doué Zola atteint son apogée puisque le relief, la configuration extérieure et l'impression plastique des êtres et des choses s'y trouvent rendus avec une netteté incomparable et une perfection inégalable. Ces descriptions reposant souvent sur une multiplication d'instantanés et de focalisations, confirment l'auteur comme un peintre des atmosphères et de la lumière. C'est un coloriste dont la palette chaude et lumineuse rappelle celle de ses amis impressionnistes et dont les paysages offrent beaucoup d'affinités avec ceux des peintres innovateurs.

Toute la production romanesque zolienne qui accompagne l'Impressionnisme, le croise sur ses chemins, et collabore avec lui dans quelques-unes de ses réalisations les plus retentissantes. Cela nous incite à parler d'intertextes picturaux dans son œuvre qui se présente comme un terrain de rencontre et de fécondité artistiques. Par le biais d'un style impressionniste, il aspire à saisir la nature dans son mouvement, à capter instantanément ce qu'il voit, bref à saisir l'impression fugitive.

Le style de Zola fait souvent penser aux méthodes descriptives chez ces peintres, et les thèmes de la philosophie naturaliste apparaissent comme une source d'inspiration pour les peintures. Certaines descriptions romanesques préfigurent des tableaux et semblent servir de modèles à la peinture et vice

versa, comme si entre l'écrivain et ses amis peintres existaient de mystérieuses connivences.

Les aspects relevés et analysés dans ce qui précède doivent-ils nous amener à classer son œuvre, du moins les œuvres étudiées, dans une virtuelle catégorie appelée « impressionnisme littéraire » ? Une telle démarche nous semble excessive. Certes, il y a, dans certains de ses textes, une panoplie de descriptions (paysages, descriptions de scènes externes, portraits) qui renferment des aspects impressionnistes, tels cette euphorie de la Nature et ces traitements de la couleur, de la lumière, aspects auxquels il faut ajouter cette intertextualité picturale constituée en majorité des tableaux de Manet, Monet et Renoir entre autres, mais, il faut éviter d'avoir une idée simpliste et réductrice en hasardant de classer Zola comme un écrivain impressionniste. Néanmoins, nous pouvons conclure que le maître de Médan est un artiste polyvalent ou pour être plus précis est un écrivain-peintre dans la mesure où il a cherché à rivaliser avec la peinture en empruntant les procédés de plusieurs courants artistiques.

C'est de cette manière qu'on doit lire Zola sans chercher à l'annexer à l'impressionnisme ou à quelques d'autres courants artistiques. Dans la figuration zolienne, en effet, le sens littéral a moins d'importance que la présence de certains mots et de certaines suggestions, comme l'avait bien vu Mallarmé, c'est un « art évocatoire » : « *Il a pris des mots, c'est vrai, mais c'est tout ; le reste provient de sa merveilleuse organisation et se répercute dans l'esprit de la foule.* »⁶⁰⁸

Notre étude a démontré que cette démarche de transposer les aspects de la peinture en général et de celle des impressionnistes en particulier dans la fiction romanesque s'avère comme un moteur décisif du développement du roman en France à la fin du XIX^e siècle même si beaucoup de critiques ont

⁶⁰⁸ Cité par Jules HURET in *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, Paris, 1891, pp.63-64.

reproché à Zola d'instrumentaliser les beaux-arts pour servir son esthétique littéraire. Importer dans la littérature les techniques picturales des impressionnistes c'était aussi, pour le chef de file du naturalisme, un moyen de se démarquer des modèles descriptifs hérités de Balzac, d'Hugo ou de Flaubert. Selon lui, l'enjeu pour le peintre ou le littéraire est de produire des choses, belles certes, mais surtout vivantes. Seuls les génies qui s'intéressent au mouvement avant la forme peuvent faire ce travail. Il paraît que Zola prétend être l'un de ces génies en tentant cette aventure.

En raison du désir d'innovation de l'auteur et de son souci de ne pas procéder comme la génération précédente, le travail de Zola se donne à voir bien entendu comme un signe du renouveau littéraire en France à la fin du XIX^e siècle. En effet, l'écrivain, qui cherche à se mettre en valeur et à s'imposer dans le domaine littéraire, affirme :

(...) en littérature comme en art, les créateurs seuls comptent. Pour dominer, il est nécessaire d'accomplir une révolution dans la production humaine. Autrement, les hommes les mieux doués restent de simples amuseurs, des ouvriers adroits et fêtés, qu'applaudit la foule flattée et divertie, mais qui n'existeront pas pour la postérité.⁶⁰⁹

Cependant, même si Zola, qui ne cache pas sa fibre romantique, est l'héritier de ces écrivains et peut-être aussi de Baudelaire vu la charge symbolique de ses propres « tableaux parisiens », il est considéré plutôt comme un novateur par sa vision esthétique qui a pu inspirer plusieurs auteurs successeurs. Son travail, qui représente bien évidemment l'un des signes du renouveau littéraire français à la fin du XIX^e, fait de lui un précurseur qui a ouvert la voie aux grands romanciers modernes comme Proust, Aragon, et Céline entre autres.

⁶⁰⁹ ZOLA, Émile, « Lettres de Paris : L'École française de peinture à l'Exposition de 1878 », *Écrits sur l'art*, op. cit., pp. 382-383.

En effet, Zola invente un nouveau rapport au visuel, un rapport entre l'objet vu et le sujet regardant qui n'est ni celui des romantiques, ni celui des réalistes, et qui, en peinture demandait un autre projet que celui de l'impressionnisme d'un Monet. En fait, chez Zola c'est le regard de l'architecte qui combine les éléments, c'est cette forme d'imagination qui prime sur celle du peintre.

Certes, il s'agit de copier la nature le plus fidèlement possible, mais il faut aussi faire une œuvre composée, structurée, organisée. À l'importance de la fidélité au réel, se joint pour Zola l'impératif de la composition, clé de la solidité d'une œuvre achevée. Ainsi déclare-t-il à Jules Huret : « *Je crois à une sorte de classicisme du naturalisme.* »⁶¹⁰

Ainsi, on ne devrait trop s'étonner que l'écrivain naturaliste s'éloigne de l'impressionnisme et commence à critiquer les peintres impressionnistes à partir de 1879, comme en témoigne une série de déclarations très critiques. La rupture définitive est l'aboutissement logique d'une évolution dans la manière de l'auteur, qui, ayant fait siens les meilleurs apports de l'impressionnisme, le dépasse pour développer un style typiquement zolien.

Le génie de Zola est justement d'avoir su dépasser les conquêtes libératrices de l'impressionnisme, d'avoir su dépasser cet émerveillement un peu naïf devant le réel, et la débauche spontanée et inorganisée de couleurs claires et de touches dispersées, d'avoir su dépasser la simple transposition d'art au profit d'un art original. Il insuffle à ses paysages la vie de ses personnages et la palette employée s'éloigne souvent des teintes claires qu'il avait d'abord appréciées dans l'impressionnisme. Ces tableaux y gagnent en puissance et en expressivité.

⁶¹⁰ Cité par Jules HURET, *op. cit.*, p. 173.

Malgré les critiques accusant Zola de manque de style, nous ne pouvons pourtant, sans mauvaise foi, méconnaître ni la beauté de sa palette, ni la richesse de son écriture romanesque dont l'originalité réside notamment dans un jeu sur les points de vue narratif et dans un recours à des réseaux d'images récurrentes qui donnent forme à la vision du monde de l'écrivain.

Pour conclure, nous espérons contribuer ainsi à une nouvelle lecture de Zola non seulement en tant que romancier mais comme artiste global, exemple de la communion des arts au XIX^e siècle. L'écrivain a marqué son époque par son œuvre, par la conception du roman qu'il a imposée, par ses prises de position dans le domaine des lettres et des arts. Peut-on voir en lui le père, le précurseur de l'école du regard, celle du Nouveau Roman avec Alain Robbe-Grillet et Claude Simon qui fait de l'art romanesque un travail de laboratoire ? Peut-on le considérer, aussi, comme l'initiateur du septième art vu la prescience cinématographique de son œuvre ? Sa méthode de travail, les dimensions iconiques, les notions de montage et de cadrage caractérisant son écriture n'ont-elles pas ouvert la voie au cinéma ?

Bibliographie générale

I. Corpus

ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, L'Aventurine, 2000.

ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 51ème éd., Janvier 2016.

ZOLA, Émile, *La Faute de l'abbé Mouret*, Le livre de poche, 47ème éd., mars 2018.

ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Le Livre de poche, 47ème éd., Juillet 2014.

ZOLA, Émile, *Nana*, Paris, Éditions Charpentier, 1881.

ZOLA, Émile, *Une page d'amour*, Gallimard, 1989.

II. Ouvrages théoriques et critiques

ADAM, Jean-Michel, *La description*, Paris, PUF, 1993.

ALEXIS, Paul, *Émile Zola, Notes d'un ami*, Paris, Charpentier, 1882.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d'art. 1902-1918*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1981.

BAGULEY, David : *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Édition Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1995.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

BATAILLE, Georges, *Manet*, Paris, Skira, 1994.

BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la Vie Moderne*, Paris, Editions Mille et une nuits, 2010.

- BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'Art*, Paris, Gallimard, 1971.
- BAUDELAIRE, Charles, *L'Art romantique*, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 72.
- BAUDELAIRE, Charles, *Tableaux parisiens, Œuvres complètes*, Paris, Éditeur : Michel Lévy frères, 1868.
- BECKER, Colette, *Le roman naturaliste*, Paris, éditions Bréal, 1999.
- BECKER, Colette, *Zola en toutes lettres*, Paris, éditions Bordas, 1990.
- BECKER, Colette, *Zola. Le saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.
- BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 41.
- BORIE, Jean : *Zola et les mythes ou la nausée du salut*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1971, 251 p.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*,
- BRADY, Patrick : « *L'Œuvre* » d'Émile Zola. *Roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef*, Genève, Droz, 1967.
- BRUNETIERE Ferdinand, *Le roman naturaliste*, Paris, Calman Lévy, 1896.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 2008.
- CABANNE, Pierre, *La main et l'esprit. Artistes et écrivains du XVIIIème siècle à nos jours : destins croisés*, Paris, Éditions de L'Amateur, 2002.
- CACHIN, Françoise, *Manet*, Paris, Chêne, 1990.
- CARLES, Patricia – DESGRANGES, Béatrice, *L'Assommoir, Émile Zola : Résumé analytique, commentaire critique, documents complémentaires*, Paris, Nathan, 1989, 124 p.

CASTAGNARY, Jules-Antoine, *Salons*, tome 1^{er} (1857-1870) avec une préface d'Eugène Spuller, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892.

CHALUMEAU, Jean-Luc, *La Force de l'art, Histoire de l'art en Occident de l'an mil à nos jours*, Paris, Editions Cercle d'Art, 1993.

CLAY, Jean, *L'impressionnisme*, Paris, Hachette, 1985, p. 54.

COURTHION, Pierre, *Édouard Manet*, Paris : Éditions Cercle d'art, 1978, 152 p.

COURTHION, Pierre, *Les impressionnistes*, Paris, Nathan, 1982.

CRESSOT, Marcel, *La phrase et le vocabulaire de J. K. Huysmans*, Genève, Slatkine Reprints, Genève, 1975.

DAIX, Pierre, *L'aveuglement devant la peinture*, Paris, Gallimard, 1971, 268 p.

De Lattre, Alain, *Le réalisme selon Zola, archéologie d'une intelligence*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, 252 p.

DESGRANGES, Béatrice - CARLES, Patricia, *L'Assommoir, Émile Zola : Résumé analytique, commentaire critique, documents complémentaires*, Paris, Nathan, 1989, 124 p.

DEZALAY, Auguste, *Lectures de Zola*. Paris, A. Colin, 1973.

DUBOIS, Jacques, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.

DUFIEF, Pierre-Jean - MELISON-HIRCHWALD, Gabrielle, *Écrire en artistes des Goncourt à Proust*, Bruxelles, Champion, 2016.

DURANTY, Louis-Edmond, *La Nouvelle Peinture. À propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel (1876)*, Paris, Éditions du Boucher, 2002.

FÈNÈON, Félix, *Au-delà de l'impressionnisme*, Paris, Hermann, 1966.

FRANCASTEL, Pierre, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Gallimard, 1970.

FRANCASTEL, Pierre, *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*, Paris, Gonthier, 1977.

GAUTIER, Théophile, *Abécédaire du salon de 1861*, Paris, E. Dentu, 1860.

GENGEMBRE, Gérard, *Réalisme et naturalisme*, Paris, Seuil, 1997.

GONCOURT, Edmond et Jules, *Journal : Mémoires de la vie littéraire*, t. III, 1879-1890, Paris, Fasquelle/Flammarion, 1959. (19 janvier 1884)

GRACQ, Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, 1981.

HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette « Recherches littéraires », 1993, 246 p.

HAMON, Philippe, *Expositions : Littérature et architecture au XIX^e*, Paris, Corti, 1989.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette Université, coll. « Langue, linguistique, communication », 1981.

HAMON, Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les « Rougont-Macquart » d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983.

HAMON, Philippe, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, coll. « Écritures », 1984.

HAUTECOEUR, Louis : *Littérature et peinture en France du XVII e au XX e siècle*, Paris, Armand Colin, 1963 (1942).

HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891.

LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, MITTERAND, Henri : *Lire / Dé-lire « Zola »*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2004.

LEPELLETIER, Edmond, *Émile Zola : sa vie et son œuvre*, Paris, Tredition Classics, 2012, 394 p.

LEYMARIE, Jean, *Impressionnisme*, tome I et II, Genève, Skira, 1959.

LOUVEL Liliane, *Le Tiers Pictural, pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

LOUVEL Liliane, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

LUGINBÜHL, Yves, *Paysages. Textes et représentations du paysage du siècle des Lumières à nos jours*, Barcelone, La Manufacture, 1989.

MARTINO, Pierre, *Le naturalisme français (1870-1895)*, Paris, Armand Colin, 1969.

MATHEY, François, *Les impressionnistes et leur temps*, Paris, Fernand Hazan, 1959.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La pensée de l'image, signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.

MITTERAND, Henri - SUWALA, Halina, *Émile Zola journaliste. Bibliographie chronologique et analytique*, t.1 (1859-1881), Paris, Les Belles-Lettres, 1968.

MITTERAND, Henri, *L'illusion réaliste : De Balzac à Aragon*, Paris, P.U.F, coll. « Écritures », 1994.

MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, P.U.F, coll. « Écritures », 1980.

MITTERAND, Henri, *Le Paris de Zola*, Paris, édition Hazan, 2008, 280 p.

MITTERAND, Henri, *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, P.U.F., coll. « Écritures », 1987.

MITTERAND, Henri, *Le roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*, Paris, P.U.F, coll. « Écritures », 1998.

MITTERAND, Henri, LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, *Lire / Dé-lire « Zola »*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2004.

MITTERAND, Henri, *Zola et le naturalisme*, Paris, P.U.F, coll. « Que sais-je ? », 1986.

MITTERAND, Henri, *Zola journaliste. De l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*, Paris, Édition Armand Colin, 1962.

MITTERAND, Henri, *Zola, tel qu'en lui-même*, Paris, P.U.F, 2009.

MITTERAND, Henri, *Zola, Tome 1 : Sous le regard d'Olympia (1840-1871)*, Paris, Fayard, 1999, 943 p.

MITTERAND, Henri, *Zola. L'histoire et la fiction*, Paris, P.U.F., coll. « Écrivains », 1990.

MOSER, Ruth, *L'Impressionnisme français. Peinture - Littérature - Musique*, Genève, Droz, 1952.

NORDMANN, Jean-Thomas, *Taine et la critique scientifique*, Paris, PUF, coll. Écrivains, 1992.

- PAGÈS, Alain, *La Bataille littéraire. Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de « Germinal »*, Paris, Librairie Séguier, 1989, 275 p.
- PAGÈS, Alain, *Le Naturalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1989. 127 p.
- POUZET-DUZER Virginie, *Impressionnisme Littéraire*, Saint-Denis, Presses Universitaires Vincennes, 2013.
- PROUDHON, Pierre-Joseph, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, A. Lacroix, 1875.
- PROUST, Antonin, *Édouard Manet : souvenirs*, Paris, Renouard-Henri. Laurens, Éditeur, 1913.
- RAYMOND, Jean, *Cézanne et Zola se rencontrent*, Paris, Actes Sud, 1994.
- RECHT, Roland, *Le texte de l'œuvre d'art : La description*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.
- REWALD, John, *Histoire de l'Impressionnisme*, Paris, Albin Michel, 1955, 480 p.
- SCARPA, Marie, *Le Carnaval des Halles -une ethnocritique du Ventre de Paris*, Paris, CNRS Éditions, 2000, 304 p.
- SEASSAU, Claude, *Émile Zola, Le réalisme symbolique*, Paris, Corti, 1989, 435 p.
- SÉRULLAZ, Maurice, *L'impressionnisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1961.
- SOURIAU, Étienne, *La correspondance des arts : Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969.

SUWALA, Halina - MITTERAND, Henri, *Émile Zola journaliste. Bibliographie chronologique et analytique*, t.1 (1859-1881), Paris, Les Belles-Lettres, 1968.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *La pertinence réaliste. Zola*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001.

ULBACH, Louis, *Zola : textes de Ulbach ... [et al.]*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.

VERGEZ, Gérard, *Cézanne et Zola : aimer, c'est dire la vérité ?* Paris, L'Harmattan, 2013.

VOLLARD, Ambroise, *Paul Cézanne*, Paris, A. Vollard, 1914.

VOUILLOUX, Bernard, *L'Art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997.

VOUILLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte, XVIIIe et XXe siècles*, Paris, CNRS, 2000.

ZANINGER-Gervais, ANNICK-Marie, *La description*, Paris, Hachette, 2001.

ZOLA, Émile, *Carnets d'enquêtes : une ethnographie inédite de la France*, Paris, Plon, 1986. (Textes établis et présentés par Henri Mitterand)

ZOLA, Émile, *Correspondance : Les lettres et les arts*, Paris, Charpentier, 1908.

ZOLA, Émile, *Documents littéraire, études et portraits*, Paris, éd, Eugène Fasquelle, nouvelle édition, 1926.

ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine.

ZOLA, Émile, *Le Naturalisme au théâtre, les théories et les exemples*, Paris, Charpentier, 1881.

ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, Paris, G. Charpentier, éditeur, 5^{ème} édition, 1881.

ZOLA, Émile, *Les Romanciers naturalistes*, Paris, G. Charpentier, éditeur, 2^{ème} édition, 1881.

III. Articles

BAGULEY, David, « L'iconographie de L'Assommoir : le statut de l'image », *Les Cahiers naturalistes*, n°66, 1992, p. 139-146.

BASILIO, Kelly, « Naturalisme zolien et impressionnisme : le rôle de la métonymie », *Les Cahiers naturalistes*, n° 66, 1992, p. 83-90.

BESSE, Laurence, « L'Œuvre ou le désir du désincarné », *Les Cahiers naturalistes*, n° 73, 1999, p. 207-215.

CARLES, Patricia - DESGRANGES, Béatrice, « Émile Zola et ses peintres », *Lire /Délire Zola*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 35-59.

CARLES, Patricia, « *L'Assommoir* : une destruction impressionniste de l'espace descriptif », *Les Cahiers naturaliste*, n° 63, 1989, p. 117-125.

De Latouche, Henri, « De la camaraderie littéraire », *Revue de Paris*, volume 7, 1829, p. 102-108.

DESGRANGES, Béatrice - CARLES, Patricia, « Émile Zola et ses peintres », *Lire /Délire Zola*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 35-59.

DROST, Wolfgang, « Zola critique d'art et romancier : vision artistique et technique expressionniste », *Les Cahiers naturaliste*, n° 66, 1992, p. 33-46.

EHRARD, Antoinette, « Émile Zola : L'art de voir et la passion de dire », *La Critique artistique. Un genre littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, 251 p.

EHRARD, Antoinette, « L'esthétique de Zola : étude lexicologique de ses écrits sur l'art », *Les Cahiers naturalistes*, n° 58, 1984, p. 133-150.

HAMON, Philippe : « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, ouvrage collectif, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.

HAMON, Philippe, « À propos de l'impressionnisme de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 34, 1967, p. 139-147.

HAMON, Philippe, « Quelques aspects de la création littéraire dans l'œuvre de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 24-25, 1963, p.9-20.

HAMON, Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 12-18.

HERTZ, Henri, « Émile Zola, témoin de la vérité », *Europe*, n° 30, 1952, p. 27-34.

LAIR, Samuel, « L'Impressionnisme et ses apôtres : Mirbeau et Zola, divergence des approches critiques », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, 1994. En ligne : <https://mirbeau.asso.fr/darticlesfrançais/Lair-impressionnisme.pdf>

LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, « Le Vocabulaire de la critique d'art en 1866 ou "les cuisines des Beaux-Arts" », *Les Cahiers naturalistes*, n° 54, 1980, p. 138-154.

LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, « Préface », *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 7-31.

MARCUSSEN, Marianne - OLRİK, Hilde, « Le réel chez Zola et chez les peintres impressionnistes : perception et représentation », *La Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1980, p. 965-977.

MARIN, Mihaela, « Géométrie de l'invisible impasse de la théorie naturaliste dans Le Ventre de Paris », *Les Cahiers naturalistes*, n° 77, 2003, p. 59-71.

MITTERAND, Henri, « Programme et préconstruit génétiques : le dossier de *L'Assommoir* », *Essais de critique génétique*, ouvrage collectif, Paris, Flammarion, coll. « Textes et manuscrits », 1979.

MITTERAND, Henri, « De l'écriture artiste au style décadent », *Histoire de la langue française 1880-1914*, direction d'Antoine Gérald et de Martin Robert, Paris, CNRS, 1985.

NEWTON, Joy, « Émile Zola impressionniste (II) », *Les Cahiers naturalistes*, n° 34, 1967, p. 124-125.

NEWTON, Joy, « Émile Zola impressionniste », *Les Cahiers naturalistes*, n° 33, 1967, p.39-52.

NEWTON, Joy, « Zola et l'expressionnisme : le point de vue hallucinatoire », *Les Cahiers naturalistes*, n° 41, 1971, p. 1-14.

OLRIK, Hilde - MARCUSSEN, Marianne, « Le réel chez Zola et chez les peintres impressionnistes : perception et représentation », *La Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1980, p. 965-977.

PAGÈS, Alain, « Chronique », *Les Cahiers naturalistes*, n° 63, 1989, pp. 249-252.

PAGÈS, Alain, « Un concept littéraire : le naturalisme », *L'École des Lettres II* (numéro spécial), n° 6, 15 décembre 1989, pp. 5-21.

RIPOLL, Roger, « Le symbolisme végétal dans *La Faute de l'abbé Mouret* : réminiscences et obsessions », *Les Cahiers naturalistes*, 1966, n° 31, p. 11-22.

VISSIÈRE, Jean-Louis, « L'art de la phrase dans l'Assommoir », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 11, 1958, p. 455-464.

VOUILLOUX, Bernard, « L'impressionnisme littéraire, un mythe fécond », *Impressionnisme et littérature* (Yvan Leclerc, Florence Naugrette, Gérard Gengembre), Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012, pp. 17-26.

VOUILLOUX, Bernard, « Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire. Un essai de métastylistique », *Questions de Style*, n° 9, 15 mars 2012, en ligne : <http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/printa19d.html?dossier=dossier9&file=01vouioux.xml>

VOUILLOUX, Bernard, « L'impressionnisme littéraire : une révision », *Poétique*, Paris, Seuil, vol. 121, février 2000.

WALTER, Rodolphe, « Émile Zola et Claude Monet », *Les Cahiers naturalistes*, n°26, 1964, p. 51-61.

Table des illustrations

Figure 1 : <i>Impression, soleil levant</i>	71
Figure 2 : <i>L'Absinthe</i>	159
Figure 3 : <i>La Prune</i>	162
Figure 4 : <i>La Repasseuse</i>	166
Figure 5 : <i>La Chevelure</i>	168
Figure 6 : <i>La Balançoire</i>	169
Figure 7 : <i>Le Déjeuner sut l'herbe</i>	172
Figure 8 : <i>Les Repasseuses</i>	178
Figure 9 : <i>Les Coquelicots</i>	316
Figure 10 : <i>Chemin montant dans les hautes herbes</i>	317

Index des auteurs et des artistes

A

Alexis

Paul, 254, 260, 263

Annick

Marie, 288

B

Balzac

Honoré (de), 9, 10, 13, 21, 22, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 109, 110, 114, 115, 121, 125, 180, 227, 231, 260, 296, 361, 370

Baudelaire

Charles, 9, 24, 25, 40, 56, 57, 74, 92, 93, 181, 361, 364

Bazille

Frédéric, 22, 30, 70, 74, 79, 80, 304

C

CARLES

Patricia, 12, 235, 254, 296, 299, 303, 323, 365, 366

Cézanne

Paul, 11, 12, 20, 28, 31, 53, 54, 69, 70, 74, 78, 79, 80, 85, 87, 88, 91, 93, 96, 119, 120, 143, 144, 151, 174, 222, 224, 249, 250, 251, 263, 264, 266, 267, 304, 326, 341, 372, 373

Clay

Jean, 295, 301, 303, 324, 337

D

Degas

Edgar, 87, 88, 90, 92, 119, 129, 157, 158, 159, 161, 165, 166, 177, 178, 179, 184, 295, 296, 298, 299, 300, 358, 376, 381

Drost

Wolfgang, 112, 324

E

Ehrtart

Antoinette, 305

F

Flaubert

Gustave, 9, 21, 22, 70, 99, 110, 357, 361

Francastel

Pierre, 78

G

Gautier

Théophile, 8, 9, 73, 93

H

Hamon

Philippe, 16, 116, 124, 153, 210, 268, 332

Hugo

Victor, 9, 13, 22, 33, 119, 125, 141, 180, 227, 256, 361

Huysmans

Joris-Karl, 9, 284, 357, 366

L

Leduc-Adine

Jean-Pierre, 11, 12, 26, 29, 33, 41, 43, 45, 55, 57, 58, 59, 63, 64, 66, 68, 71, 75, 81, 82, 101, 103, 108, 119, 135, 138, 143, 148, 162, 175, 195, 233, 255, 297, 308, 321, 330, 361, 374

M

Mallarmé

Stéphane, 360

Manet

Edouard, 10, 12, 17, 21, 22, 23, 25, 28, 30, 32, 35, 37, 38, 39, 42, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 78, 79, 80, 81, 87, 88, 89, 90, 94, 97, 98, 119, 120, 122, 135, 136, 143, 144, 148, 154, 156, 158, 161, 162, 163, 164, 172, 174, 175, 177, 183, 184, 208, 222, 253, 256, 295, 297, 304, 330, 358, 360, 364, 365, 366, 371, 372, 376, 380, 381

Maupassant

Guy, 9, 10, 357

Mitterand

Henri, 12, 16, 26, 256, 304, 374

Monet

Claude, 10, 12, 30, 41, 61, 64, 70, 72, 73, 74, 76, 78, 79, 80, 82, 85, 86, 87, 88, 90, 93, 94, 119, 120, 132, 140, 157, 183, 184, 208, 233, 255, 264, 265, 266, 267, 271, 283, 293, 301, 313, 321, 327, 336, 358, 360, 362, 374, 376

N

Newton

Joy, 16, 268

P

Pissarro

Camille, 61, 70, 74, 78, 79, 80, 86, 87, 90, 94, 119, 157, 183, 184, 266, 304

Proudhon

Pierre-Joseph, 17, 26, 36, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 380

Proust

Marcel, 10, 73, 361, 367

PROUST

Antonin, 73, 372

R

Renoir

Pierre-Auguste, 30, 54, 70, 74, 79, 80, 87, 90, 119, 157, 158, 167, 169, 170, 171, 183, 184, 208, 232, 243, 304, 310, 313, 315, 316, 317, 322, 358, 360, 376, 381, 382

S

Sainte-Beuve

Charles-Augustin, 21, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 105

Scarpa

Marie, 114, 226

Stendhal, 9, 21, 22, 99, 103, 104, 105, 109, 110

T

Taine

hippolyte, 21, 26, 42, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 110, 304, 371

V

Vouilloux

Bernard, 12

Z

Zaninger

Gervais, 288

Zola

Émile, 3, 4, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 131, 132, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 194, 195, 196, 197, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 217, 220, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 243, 244, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 282, 283, 284, 285, 288, 290, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 311, 312, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 380, 381, 382

Table des matières

Introduction générale.....	4
Première partie : Zola critique d'art et théoricien littéraire	17
Chapitre I : Les balbutiements d'un critique d'art.....	18
1. Les débuts difficiles d'un critique d'art.....	18
2. Les premiers pas de journaliste et d'écrivain	19
Chapitre II : Les conceptions esthétiques d'un critique d'art.....	24
1. La critique selon Zola	35
2. Zola contre Proudhon.....	41
3. Zola et Manet	51
4. Zola et les impressionnistes : « le mouvement révolutionnaire ».....	68
4.1. Qu'est-ce que l'impressionnisme ?.....	70
4.2. Naissance du mot « impressionnisme ».....	71
4.3. La formation du groupe impressionniste	72
4.4. Les techniques des impressionnistes	73
4.5. Zola et les impressionnistes : le lien étroit	77
Chapitre III : Zola, théoricien et écrivain naturaliste.....	95
1. Le goût de la réflexion théorique	95

2. Zola et ses maîtres à penser	96
3. Zola, écrivain naturaliste.....	106
4. La grande importance de la description.....	110

Deuxième partie : Influences thématiques du pictural sur l'écriture zolienne.....117

Chapitre I : Les goûts de Zola.....118

1. Une reconversion du romantisme	118
2. L'exemple des peintres	119
3. Une même inspiration : la vie moderne	120
4. Des thèmes nouveaux	122
4.1. Le peuple.....	122
4.2. Le spectacle de la rue.....	124
4.3. Les cabarets et les bastringues.....	126
4.4. Les blanchisseries de L'Assommoir.....	128

Chapitre II : Le thème de l'art et de l'artiste130

1. <i>Le Ventre de Paris</i> et <i>L'Œuvre</i> : un manifeste esthétique	130
2. Les endroits de l'art : Salon, atelier, musée.....	141
2.1. Les Salons	142
2.2. Les ateliers de peinture	144
2.3. Le musée.....	145
3. Le personnel du milieu de l'art	145

3.1. Le marché de l'art : les marchands	146
3.2. Les modèles	147
4. Le matériel pictural	150
5. De l'Ekphrasis à la transposition de tableaux réels	151
5.1. La description de tableaux et l'Ekphrasis.....	151
5.2. La transposition de tableaux réels.....	156
5.2.1. <i>L'Assommoir</i> : entre Degas et Manet.....	157
5.2.2. <i>Une page d'amour</i> et Renoir	167
5.2.3. <i>Plein air</i> ou <i>Le Déjeuner sur l'herbe</i>	172
5.2.4. Une inspiration réciproque	175
Chapitre III : les genres picturaux chez Zola.....	179
1. Le paysage.....	179
1.1. Paris : un personnage à part entière	180
1.2. Diversité des paysages parisiens.....	182
1.2.1. <i>L'Œuvre</i> ou le peintre paysagiste	183
1.2.2. <i>Une page d'amour</i> : Paris, miroir de l'âme des personnages.....	191
1.2.3. <i>L'Assommoir</i> : le Paris du peuple	202
1.2.4. <i>Le Ventre de Paris</i> : le Paris ventru.....	203
1.3. La province et le paysage	205
2. Nature morte	209
2.1. Les Halles : une machine à digérer.....	210

2.2. La description des légumes.....	213
2.3. La description de la viande	219
2.4. Les fruits de la Sarriette	223
2.5. Les poissons et la richesse	225
2.6. Les fleurs de Cadine	229
2.7. Le dessert dans <i>L'Assommoir</i>	230
3. Les portraits.....	231
3.1. Les personnages féminins.....	232
3.2. Les personnages masculins.....	247

Troisième partie : Influences techniques du pictural sur l'écriture zolienne.....253

Chapitre I : La méthode de Zola, la documentation avant tout254

1. Les dossiers préparatoires	254
2. L'enquête sur le terrain	258

Chapitre II : La transposition des techniques impressionnistes266

1. La série impressionniste.....	266
1.1. <i>Le Ventre de Paris</i>	269
1.2. <i>La Faute de l'abbé Mouret</i>	276
1.3. <i>L'Œuvre</i>	277
1.4. <i>L'Assommoir</i>	279
1.5. Les séries d' <i>Une page d'amour</i>	284
2. Le traitement de l'espace	297

3. Le triomphe de la lumière et de la couleur	306
3.1. Un traitement impressionniste de la lumière	307
3.1.1. <i>Le Ventre de Paris</i> : mettre en lumière les Halles et ses aliments	307
3.1.2. Le soleil dans <i>La Faute de l'abbé Mouret</i> : un personnage à part entière	311
3.1.3. <i>Une page d'amour</i> : des tableaux à la Renoir	318
3.1.4. <i>L'Assommoir</i> : un monde de clair-obscur	326
3.1.5. <i>L'Œuvre</i> : une peinture de plein air.....	329
3.2. La palette zolienne	337
Chapitre III : L'écriture picturale	343
1. Une écriture par touches juxtaposées.....	343
2. La structure de la phrase zolienne.....	352
Conclusion générale	361
Bibliographie générale	368
Table des illustrations	380
Index des auteurs et des artistes	381
Table des matières.....	384

