

L'Œuvre de Zola : une œuvre « impressionniste »

Zola's Œuvre: an impressionist novel

Abdessamad ISSAM

Université de Béni Mellal (Maroc)
abdessamad.issam78@gmail.com

Reçu: 30/11/ 2022

Accepté: 02/06/ 2023

Publié: 02/08/2023

Résumé : 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. Sa sensibilité à la couleur, sa passion pour les jeux de lumière et le sens de la texture, sa volonté de rendre l'impression et le momentané le rapproche de ces peintres révoltés comme le confirme son roman L'Œuvre qui jouit d'une écriture à caractère pictural à travers de nombreuses évocations picturales disséminées tout au long du roman. En effet, à part les évocations réitérées des milieux de la peinture, l'auteur donne une importance capitale à la lumière et à ses effets sur les couleurs afin de saisir les impressions immédiates des personnages. Le désir de reproduire les propriétés mouvantes et changeantes de la lumière souligne le caractère impressionniste de l'écriture zolienne.

Mots clés : Art - description – impressionnisme - littérature – lumière.

Abstract: The influence of the visual arts on the literary works of Zola is obvious. His close links with Impressionist painters have strongly influenced him in his literary approach. His sensitivity to color, his passion for the play of light and the sense of texture, his desire to make the impression and the momentary brings him closer to these revolted painters as confirms his novel The Work that enjoys a writing with a pictorial character through many pictorial evocations disseminated throughout the novel. Indeed, apart from the repeated evocations of painting circles, the author gives a major importance to light and its effects on colors in order to capture the immediate impressions of the characters. The desire to reproduce the

shifting and changing properties of light underlines the impressionistic nature of Zolian writing.

Keywords: Art - description – Impressionism – light - literature

Introduction

La notion de correspondance des arts ne cesse de s'intensifier depuis longtemps. Ainsi, les relations de l'art pictural et de la littérature remontent aux origines de la littérature occidentale comme en témoignent des expressions telles « Ut pictura poesis », « disciplines sœurs », « poésie muette », « peinture parlante », « transposition d'art » et « romans d'artiste ».

L'objectif de cet article est d'éclairer l'influence de la peinture impressionniste sur *L'Œuvre* de Zola. Il s'agit donc de démontrer qu'en plus de l'irruption de la peinture dans ce roman comme thème, l'écriture zolienne se caractérise par la présence de « tableaux littéraires » qui relie constamment texte et image, non seulement par les thèmes communs, mais aussi par les techniques. Pour ce faire, nous allons chercher à répondre aux questions suivantes : dans quelle mesure ce style pictural influence-t-il l'écriture de *L'Œuvre* ? Comment l'écriture zolienne se fait-elle impressionniste ? La description de Zola reflète-t-elle le rythme, les couleurs et la composition juxtaposée d'une peinture impressionniste ?

Il nous semble utile, au début de cette réflexion, de donner une définition à l'impressionnisme et de présenter le roman en question.

L'impressionnisme est un mouvement pictural qui émerge en réaction contre les conceptions académiques de l'art. Le terme « impressionniste » vient d'un critique, Louis LEROY¹, qui l'a utilisé pour se moquer de la toile de Claude Monet², *Impression Soleil Levant* lors de la première exposition dans la galerie du photographe Nadar³. Ce courant est donc né d'une révolte, d'une querelle entre les anciens et les modernes.



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

L'Œuvre est une enquête sur le monde des arts⁴. C'est un roman historique qui renseigne sur les différentes conceptions de l'art vers 1870 et qui reflète en particulier l'histoire de l'impressionnisme. En effet, le personnage principal est Claude Lantier (le fils de Gervaise, déjà rencontré dans *Le Ventre de Paris* et *L'Assommoir*)⁵. C'est le peintre révolutionnaire, le pilier et le chef de bande, il expose avec passion ses idées et ses espoirs dans l'intention de faire triompher la réalité dans son domaine artistique.

1. L'irruption de la peinture comme thème

Le thème principal de *L'Œuvre* est bel et bien l'art et en particulier l'art moderne⁶. Nous débiterons cet article par la découverte du monde des arts et les coulisses de la création par le biais de la présentation des ateliers et des salons, par l'évocation des collectionneurs, des marchands et du rôle des modèles.

I.1 Le travail et la passion artistique du peintre

À plusieurs reprises, le narrateur décrit Claude au travail dans son atelier ou en plein air à une époque où le pleinairisme passait pour une mode en particulier chez les impressionnistes : dans les scènes d'atelier, Zola met l'accent sur la passion intérieure du peintre et sa relation avec son modèle. Ainsi, à travers *L'Œuvre*, Zola montre l'effort que coûte l'élaboration d'une œuvre d'art comme en témoigne cet extrait de l'ébauche du roman :

Avec Claude Lantier, je veux peindre la lutte de l'artiste contre la nature, l'effort de la création dans l'œuvre d'art, effort de sang et de larmes pour donner sa chair, faire de la vie : toujours en bataille avec le vrai et toujours vaincu, la lutte contre l'ange. En un mot, j'y raconterai ma vie intime de production, ce perpétuel accouchement si douloureux ; mais je grandirai le sujet par le drame, par Claude, qui ne se contente jamais, qui s'exaspère de ne pouvoir accoucher de son génie, et qui se tue à la fin devant son œuvre irréalisée.⁷

En effet, la conception chez Claude est vive, lumineuse mais la réalisation est défaillante à cause de ses doutes et ses faiblesses. Il n'a pas pu terminer l'œuvre absolue malgré ses efforts et sa ténacité. Par conséquent, l'impuissance et l'incompréhension l'ont poussé à se pendre devant sa toile.

1.2 La description des différents ateliers

Le premier atelier de Claude est petit et encombré de tableaux violents selon l'avis de Christine. Son second atelier est petit et incommode : « *Il [l'atelier] était accompagné seulement d'une étroite chambre et d'une cuisine grande comme une armoire : il fallait manger dans l'atelier, le ménage y vivait, avec l'enfant toujours en travers des jambes.* » (Œ, p. 299)

Pour cette raison, le peintre décidera, par la suite, d'avoir un endroit plus grand pour accoucher de sa toile gigantesque : « *C'était un ancien séchoir de teinturier, une baraque de quinze mètres de long sur dix de large, dont les planches et le plâtre laissaient passer tous les vents du ciel.* » (Œ, p. 332)

L'atelier de Bongrand est vaste : « *C'était l'ancien atelier nu et gris, orné des seules études du maître, accrochées sans cadre, serrées comme les ex-voto d'une chapelle.* » (Œ, p. 271). Ces deux artistes s'intéressent au travail et ne donnent aucune importance ni à la décoration ni au mobilier de leurs

ateliers. En revanche, Fagerolles, une fois devenu connu et riche, possède un atelier luxueux et sans tableaux.

En plus des ateliers de peinture, Zola nous présente ceux de l'architecture (le personnage architecte Dubuche) et de la sculpture (le personnage sculpteur Mahoudeau)

1.3 Les Salons

Le roman évoque les temps forts de la saison artistique en décrivant les salons et les expositions qui font intervenir le rôle des jurys de peinture, et les réactions du public et de la critique. Il rappelle aussi un événement historique d'une grande envergure à savoir : l'ouverture du Salon des Refusés en 1863 par Napoléon III afin d'exposer les toiles non admises par le Jury du Salon officiel. Zola a consacré deux chapitres du roman (V et X) aux Salons, d'abord celui des Refusés, avec l'exposition du tableau *Plein Air* qui déclenchera une tempête de rires tout en faisant de Claude l'initiateur d'une révolution picturale :

C'était comme une fenêtre brusquement ouverte dans la vieille cuisine au bitume, dans les jus recuits de la tradition, et le soleil entrant 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 ? (Œ, p. 211)

Le Salon Officiel (1875) où le tableau *L'Enfant mort* de Claude, rentré d'ailleurs par la petite porte grâce à une charité, était placé près du plafond dans un coin sombre. Fagerolles, lui, était salué avec enthousiasme pour son tableau *Un déjeuner*, qui n'est qu'un plagiat du tableau de Claude *Plein Air* hué dans le Salon des Refusés.

1.4 Le marché de l'art

Zola nous présente le marché de l'art sous deux aspects : les collectionneurs-amateurs et les marchands. Les premiers sont représentés par Malgras qui a l'apparence d'un cocher de fiacre mal tenu mais c'est « un gaillard très fin » qui a « le marchandage féroce » et qui apprécie la bonne peinture en tant qu'amateur d'art éclairé. C'est le principal acheteur de Claude, et quand il prend sa retraite, après fortune faite, dans une petite

maison, Claude n'a pas d'autres choix que de s'adresser à M. Hue. Ce dernier est un ancien chef de bureau qui apprécie beaucoup les techniques de Claude et qui lui achète des toiles de temps à autre.

Les marchands ou les spéculateurs sont représentés par Naudet qui a « des allures de gentilshommes » et qui voit l'art pour l'argent qu'il va rapporter et non pour sa valeur esthétique. Par conséquent, il se moque totalement 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.* » (Œ, p. 278)

1.5 La transposition des tableaux réels dans le roman

Il va sans dire que Zola s'est inspiré de certains tableaux réels pour reconstituer les batailles et les recherches de la génération impressionniste dans son roman. Dans ce roman sur la peinture, 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*⁸, tout en évoquant l'incompréhension du public et la révolte qu'elle a provoquée lors de son exposition pour la première fois. Zola décrit la toile de Claude 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 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, luttait 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. (Œ, p. 85)

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.



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

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 relative, néanmoins elle maintient tous les aspects qui ont suscité l'indignation et les plaisanteries du public.

De même, des tableaux tels *La Pie*⁹ de Monet ou *La Seine à Argenteuil*¹⁰ d'Alfred Sisley illustrent la période de Claude à Bennecourt et *La Série des Cathédrales de Rouen*¹¹ de Monet fait écho avec l'attitude de Claude qui observe l'île de la Cité à différentes périodes de l'année et à différents moments de la journée.



Claude Monet, *La Série des Cathédrales de Rouen* (quelques tableaux)

2. La transposition des techniques impressionnistes dans l'Œuvre

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 littérature, par les touches, notes, colorations, par la palette de beaucoup de mes descriptions* »¹². Sa sensibilité à la couleur, sa passion pour les jeux de lumière et le sens de la texture, sa volonté de rendre l'impression et le momentané, sa préférence des sujets contemporains le rapproche des peintres de la nouvelle école. De surcroît, il semble avoir recours à la démarche du peintre pour concevoir ses romans en se servant constamment de dossiers préparatoires. Ainsi, *L'Œuvre* ne déroge pas à la règle dans la mesure où il jouit d'une écriture à caractère pictural à travers la transposition des

techniques de l'Impressionnisme comme en témoignent beaucoup évocations picturales disséminées tout au long du roman.

2.1 Le triomphe de la lumière et de la couleur

La couleur et la lumière sont des éléments chers aux impressionnistes et que Zola applique lors de l'écriture de *L'Œuvre* en leur réservant une place digne de celle d'un personnage. Le narrateur du roman révèle 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* » (Œ, p. 240). Zola note encore dans une lettre à son ami Antony Valabrègue, en août 1864 : « *Ainsi, tout enfantement d'une œuvre consiste en ceci : l'artiste se met en rapport direct avec la création, la voit à sa manière, s'en laisse pénétrer, et nous en renvoie les rayons lumineux, après les avoir, comme le prisme, réfractés et colorés, selon sa nature.* »¹³

Lors des promenades de Claude, le personnage principal de l'œuvre, c'est la lumière qui l'intéresse et lui procure de fortes émotions. Notons qu'il a une prédilection pour les sujets ayant 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.

De ce fait, il s'intéresse beaucoup aux effets colorants et éphémères de la lumière solaire en représentant la nature comme des taches de couleurs, de lumières et d'ombres sans tenir compte des objets que ces taches représentent. Pour ce faire, il met l'accent lors des descriptions sur les impressions momentanées des personnages en recourant à plusieurs termes et expressions tels « c'était, semblait, ne voyait plus nettement, vaguement, apercevait », à des notions abstraites ou des pluriels pour favoriser la suggestion et éviter toute identification précise. De plus, le recours excessif à la parataxe énumérative est l'équivalent stylistique de la juxtaposition des touches colorées qui caractérisent des impressionnistes.

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, le roman s'ouvre par exemple 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 :

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. (Œ, pp. 60-61)

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 ? (Œ, p. 77)

Inversement, lorsqu'elle est devenue amoureuse de Claude et habituée à ces lieux, cette ville (Paris) devient tout autre pour elle et ses descriptions 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. (Œ, p. 179)

Ces procédés sont manifestes dans de nombreuses descriptions de Paris qui sont autant de tableaux impressionnistes. Adoptant généralement la focalisation interne, Zola confie à ses personnages la mission de décrire. Ainsi, le personnage qui prend le plus souvent en charge la description est Claude. En tant que « professionnel du regard »¹⁴, il décrit le paysage comme un tableau avec les indications de lieux comme « au premier plan », « au second plan », « au-dessus », « au-dessous », « à droite », « à gauche », « au fond », « au bord de », « en face », « au-delà », « de l'autre côté », « très loin », « par derrière », « là », « ici ». De plus, on note l'évocation de plusieurs noms de lieux et de bâtiments parisiens tels la Caserne, l'Hôtel de Ville, le Pont Notre-Dame, le Pont des Arts afin de décrire un Paris moderne.

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 joute.* » (Clay, 1985: 54)

On peut constater dans plusieurs passages du roman comment la lumière agit sur les couleurs, en changeant la vraie couleur des objets. L'exemple ci-dessous témoigne de ce rôle transformateur de la lumière puisque 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, reparaisant 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. (Œ, pp. 179-180)

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. 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. 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.

Le 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 : « *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.* » (Œ, p. 333)

L'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). 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.

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.

2.2 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.

En accentuant la désarticulation des indications simplement associées, ce qui entraîne une rapidité dans l'écriture et rappelle 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 le regard du spectateur. L'équivalent littéraire de cette technique se manifeste dans de nombreux passages descriptifs dispersés dans *L'Œuvre* comme le témoigne cet extrait :

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 ! (Œ, p. 429)

Ce procédé influe sur la structure de la phrase zolienne qui rompt avec le schéma de la phrase classique par une panoplie de procédés de disjonction qui donnent lieu à une écriture par petites notations fragmentées. 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 étouffement de cave », « un entassement de constructions baroques », « un poudroïement glorieux de soleil », « un flamboïement de chairs » etc., dans laquelle le complément de nom s'interprète comme le sujet réel du verbe nominalisé. En voici un exemple probant qui montre ce procédé zolien : « *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. 333)

Dans ce cas 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 l'œuvre :

- « Alors, suivant le caprice 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 » (Œ, p. 180)
- « C'étaient des fuites loin du monde, une absorption instinctive au sein de la bonne nature, une adoration irraisonnée de gamins pour les arbres, les eaux, les monts, pour cette joie sans limite d'être seuls et d'être libres ; ou encore, tout d'un coup, l'astre, disparu déjà, couché derrière un voile de vapeurs, perceait ce rempart d'une telle poussée de lumière, que des traits d'étincelles jaillissaient, partaient d'un bout du ciel à l'autre, visibles, ainsi qu'une volée de flèches d'or » (Œ, p. 180)

On note, par ailleurs, le recours à 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. L'auteur 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 entraîner l'éclatement de la phrase 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 étude¹⁵ de *L'Assommoir*, les disjonctions suivantes que nous pouvons rencontrer, d'ailleurs, dans l'œuvre qui fait l'objet de cette étude : La disjonction du sujet et du verbe comme l'atteste cet énoncé : « *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 décrue et noyée de vapeurs, s'efforça de l'occuper et lui conta ce qu'il savait de la situation vraie de Dubuche.* » (Œ, p. 429)

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. Cette phrase illustre notre propos : « *et tous ces visages s'immobilisaient une minute, étaient poussés, remplacés par d'autres qui leur ressemblaient, continuellement.* » (Œ, p. 429)

Ces brisures syntaxiques, marquées par le recours à des constructions paratactiques caractérisées par l'usage fréquent de l'accumulation et de l'énumération, attirent l'attention sur les détails, cherchent à saisir au vol les mouvements, le flot de sensations et rapprochent, de ce fait, certaines phrases de l'écrivain à de véritables tableaux impressionnistes.

Conclusion

Optant pour une puissante iconicité et pour une picturalité intrinsèque à l'écriture de *L'Œuvre*, nous devons souligner à cet effet que le courant pictural qui a exercé une grande influence sur l'écrivain et que celui-ci s'est plu à en imiter les techniques transposées bien sûr dans le domaine littéraire est incontestablement l'Impressionnisme. *L'Œuvre* est un roman autobiographique et historique dans la mesure où l'implication personnelle de l'auteur est très perceptible et où l'évocation des milieux de la peinture est particulièrement développée dans ce roman. En effet, Zola, fasciné par l'attrait de la modernité, la recherche de l'invention et du talent original, était

le défenseur des peintres de la nouvelle école qui, comme lui, rejettent toute forme d'idéalisme et puisent leurs sujets dans la vie quotidienne.

Ainsi, les affinités entre Zola et les peintres de la nouvelle école ne résident pas tout simplement dans le choix des sujets contemporains tirés du monde quotidien pour découvrir les qualités esthétiques 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. Aux sujets typiquement impressionnistes et à la série s'ajoute une description caractérisée par 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, la volonté de rendre l'impression et le momentané.

Mais, si la fréquentation des peintres a largement influencé la formation intellectuelle et la conception de l'écriture zolienne, cette influence entre le chef de file du naturalisme et les peintres était réciproque puisque ces derniers ont cherché leurs sujets dans les œuvres romanesques. Ainsi Édouard Manet, après avoir portraituré Zola en 1868 en guise de reconnaissance à l'égard de son soutien, a fait le portrait de Nana, personnage créé par Zola dans *L'Assommoir* en 1877.

Références bibliographiques

CLAY, J. (1985). *L'impressionnisme*, Paris, Hachette.

HAMON, Ph. (1967). « À propos de l'impressionnisme de Zola ». *Les Cahiers naturalistes*, n° 34, 139-147.

HAMON, Ph. (1983). *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les « Rougont-Macquart » d'Émile Zola*, Genève, Droz.

NEWTON, J. (1967). « Émile Zola impressionniste ». *Les Cahiers naturalistes*, n° 33, 39-52.

POUZET-DUZER, V. (2013). *Impressionnisme Littéraire*, Saint-Denis, Presses Universitaires Vincennes.

VISSIÈRE, J-L. (1958). « L'art de la phrase dans l'Assommoir ». *Les Cahiers Naturalistes*, n° 11, 455-464.

ZOLA, É. (1996). *L'Œuvre*, Le Livre de poche.

ZOLA, É. (1908). Lettre à Valabrègue,. In *Correspondance : Les lettres et les arts*. Paris, Éditions Fasquelle.

¹ Louis LEROY : Le chroniqueur du Charivari qui, lors de la première exposition de la « Société anonyme des artistes, peintres, sculpteurs et graveurs » organisée le 15 avril 1874 dans la galerie du photographe Nadar, s'empare du terme et, par dérision, nomme le groupe de peintres « L'école des impressionnistes ».

² Claude MONET (1840 – 1926) est un peintre français et l'un des fondateurs de l'Impressionnisme

³ Félix TOURNACHON, dit Nadar (1820 - 1910), est un caricaturiste, écrivain, aéronaute et photographe français.

⁴ Le groupe d'artistes auquel appartient Claude se compose de l'écrivain Sandoz, du futur architecte Dubuche, du peintre Fagerolles et du sculpteur Mahoudeau.

⁵ *Le Ventre de Paris* et *L'Assommoir* sont deux romans publiés respectivement en 1873 et 1877 par Zola.

⁶ L'appellation d'« art moderne » désigne une période de l'histoire de l'art qui est initiée par Édouard MANET et les peintres impressionnistes dans les années 1870 et s'achève au milieu des années 1950.

⁷ Cité par Marie-Ange VOISIN-FOUGÈRE dans la préface de *L'Œuvre*, Le Livre de poche, 1996, p.51.

⁸ Édouard MANET, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, 207 × 265 cm, Musée d'Orsay, Paris.

⁹ Claude MONET, *La Pie*, 1868-1869. 89 cm × 130 cm. Musée d'Orsay, Paris.

¹⁰ Alfred SISLEY, *La Seine à Argenteuil*, 1872. 50 cm × 60.5 cm. Musé » Faure, Aix-les-Bains (France)

¹¹ *La Série des Cathédrales de Rouen* est un ensemble de 30 tableaux peints par Claude MONET représentant principalement des vues du portail occidental de la cathédrale Notre-Dame de Rouen, peintes à des angles de vues et des moments de la journée différents, réalisées de 1892 à 1894.

¹² Cité par Virginie POUZET DUZER in *L'Impressionnisme littéraire*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2013, p. 108.

¹³ Émile ZOLA, *Lettre à Valabrègue*, Paris, 18 Août 1864.

¹⁴ Cette formule est de Henri MITTERAND (un professeur français de littérature, spécialiste reconnu de l'œuvre d'Émile Zola).

¹⁵ Jean-Louis VISSIÈRE, « L'art de la phrase dans l'Assommoir », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 11, 1958, p. 458.