1991

Emile Zola et L'impressionnisme

Eva Forsberg-Rider
San Jose State University

Follow this and additional works at: https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses

Recommended Citation

Forsberg-Rider, Eva, "Emile Zola et L'impressionnisme" (1991). *Master's Theses*. 117.
DOI: <https://doi.org/10.31979/etd.tnga-h5c5>
https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/117

This Thesis is brought to you for free and open access by the Master's Theses and Graduate Research at SJSU ScholarWorks. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of SJSU ScholarWorks. For more information, please contact scholarworks@sjsu.edu.

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

University Microfilms International
A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313 761-4700 800 521-0600

Order Number 1344263

Emile Zola et l'impressionnisme. [French text]

Forsberg-Rider, Eva Monica, M.A.

San Jose State University, 1991

Copyright ©1991 by Forsberg-Rider, Eva Monica. All rights reserved.

U·M·I
300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106

PLEASE NOTE

Copyrighted materials in this document have not been filmed at the request of the author. They are available for consultation, however, in the author's university library.

viii - Planches 1
P.26 - Planches 2
P.28 - Planches 3
P.29 - Planches 4
P.32 - Planches 5
P.34 - Planches 6
P.41 - Planches 7
P.45 - Planches 8
P.48 - Planches 9
P.50 - Planches 10
P.52 - Planches 11
P.54 - Planches 12
P.58 - Planches 13
P.59 - Planches 14
P.61 - Planches 15
P.64 - Planches 16
P.66 - Planches 17
P.68 - Planches 18
P.72 - Planches 19
P.85 - Planches 20
P.88 - Planches 21
P.91 - Planches 22
P.97 - Planches 23
P.100 - Planches 24
P.103 - Planches 25
P.106 - Planches 26
P.121 - Planches 27
P.125 - Planches 28
P.142 - Planches 29

EMILE ZOLA
ET
L'IMPRESSIONNISME

A Thesis
Presented to
The Faculty of the Department of Foreign Languages
San Jose State University

In Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Master of Arts

By
Eva Forsberg-Rider
May, 1991

APPROVED FOR THE DEPARTMENT OF FOREIGN LANGUAGES

Dr. Dominique van Hooff
Thesis Director

Dr. Danielle Trudeau
Graduate Advisor

Dr. Dohna Gustafson
Foreign Language Department Chair

APPROVED FOR THE UNIVERSITY

ABSTRACT

Zola and Impressionism

by

Eva Forsberg-Rider

This thesis addresses a neglected aspect of Emile Zola, the founder of the Naturalist Movement in 19th century France; namely, the impressionism in his style and descriptions as seen in his Rougon-Macquart novels. The evolution of his ideas on literature and painting is studied, as well as the birth and development of the Impressionist Movement. In addition, the similarities between Zola and the painters of this new school are examined.

Research on this subject reveals Zola's exceptional talent. Through his masterful manipulation of the language, he creates naturalistic depictions of contemporary life, using impressionist techniques and symbolic imagery. Furthermore, the close link between Zola and the impressionist painter is clearly established. It is a rare correspondence of art, where, for about a decade, the two movements become one. Speaking the same language through paintings and words, both convey a love for reality and a passion for science.

EN RECONNAISSANCE

A Dr. Carla Federici, pour les années où j'ai assisté à ses cours qui m'ont inspirée, ouvert les yeux, en m'initiant aux richesses de la littérature française.

A Dr. Dominique van Hooff, qui pendant des mois m'a guidée, encouragée avec enthousiasme dans le choix du sujet de cette thèse, ainsi que dans sa réalisation finale.

A Agneta Nordenström, l'amie de toute une vie, artiste-peintre suédoise, pour avoir partagé avec moi ses idées et sa connaissance de la peinture.

A Yvonne Paglia, l'amie de toujours, érudite en littérature et philosophie, pour des heures de discussions sur la vie et le symbolisme.

A Charlotte et Angenette Rider, mes filles vigilantes, pour des heures passées à la recherche de livres pour leur mère, dans les bibliothèques de Californie et du Colorado.

A Birgit Forsberg, ma mère bien-aimée, pour sa grande patience et son aide quotidienne dans les tâches ménagères, tandis que je travaillais ou j'étais enfouie dans mes livres.

Enfin, à mon mari, mon meilleur ami, Gene Rider, sans qui je n'aurais pu réussir - pour son aide technique avec l'ordinateur, son soutien constant, et sa présence à mes côtés.

TABLE DES MATIERES

	PAGE
INTRODUCTION	1
CHAPITRE	
I. QUELQUES CONSIDERATIONS SUR LA VIE ET L'OEUVRE DE ZOLA	5
II. ZOLA ET LA PEINTURE	20
III. IMPRESSIONNISME ET NATURALISME: QUELQUES RAPPROCHEMENTS	39
IV. LES IMAGES SYMBOLIQUES DE ZOLA	80
V. LA TECHNIQUE IMPRESSIONNISTE DANS LE ROMAN DE ZOLA	110
CONCLUSION	138
BIBLIOGRAPHIE	148

TABLE DES PLANCHES

PLANCHES	PAGE
1. Manet, <u>Emile Zola</u> , 1868, Musée du Louvre, Paris .	viii
2. Courbet, <u>L'Enterrement à Ornans</u> , 1851, Musée du Louvre, Paris	26
3. Manet, <u>Déjeuner sur L'Herbe</u> , 1863, Musée du Louvre, Paris	28
4. Cham, "Le Peintre Impressionniste", <u>Le Charivari</u> , 26 avril 1877	29
5. Ingres, <u>L'Apothéose d'Homère</u> , 1827, Musée du Louvre, Paris	32
6. Delacroix, <u>Massacre de Scio</u> , 1824, Musée du Louvre, Paris	34
7. Monet, <u>Impression, Soleil Levant</u> , 1873, Musée Marmottan, Paris	41
8. Degas, <u>L'Absinthe</u> , 1876, Musée d'Orsay, Paris . . .	45
9. Renoir, <u>La Balançoire</u> , 1876, Musée d'Orsay, Paris	48
10. Degas, <u>La Repasseuse</u> , 1874, Musée d'Art Métropolitain, New York	50
11. Renoir, <u>Les Patineurs au Bois de Boulogne</u> , 1868, Collection Privée, Etats-Unis	52
12. Degas, <u>Chevaux de Courses devant les Tribunes</u> , 1869-1872, Musée d'Orsay, Paris.	54
13. Monet, <u>Le Boulevard des Capucines</u> , 1873, Musée Pushkin, Moscou	58
14. Renoir, <u>Les Grands Boulevards</u> , 1875, Musée d'Art Philadelphie, Etats-Unis	59
15. Monet, <u>La Rue Montorgueil</u> , 1878, Musée d'Orsay, Paris	61

16.	Caillebotte, <u>Homme nu-tête vu de dos à La Fenêtre</u> , 1876, Collection Privée, Paris	64
17.	Monet, <u>La Gare Saint-Lazare</u> , 1877, Musée d'Orsay, Paris	66
18.	Manet, <u>Gare Saint-Lazare</u> , 1873, Galerie Nationale, Washington, Etats-Unis	68
19.	Degas, <u>Place de la Concorde</u> , 1875, Présumée détruite	72
20.	Renoir, <u>La Loge</u> , 1874, Galerie Courtauld, Londres	85
21.	Pissarro, <u>Le Boulevard Montmartre</u> , 1898, Galerie d'Art Bridgeman, Londres	88
22.	Renoir, <u>Moulin de la Galette</u> , 1876, Musée d'Orsay, Paris	91
23.	Manet, <u>Nana</u> , 1877, Kunsthalle, Hamburg	97
24.	Renoir, <u>Nu au Soleil</u> , 1875, Musée d'Orsay, Paris	100
25.	Van Gogh, <u>L'Eglise d'Auvers-sur-Oise</u> , 1890, Musée d'Orsay, Paris	103
26.	Monet, <u>Pont d'Argenteuil</u> , 1874, Musée d'Orsay, Paris	106
27.	Cézanne, <u>Pommes et Oranges</u> , 1895-1900, Musée d'Orsay, Paris	121
28.	Manet, <u>Olympia</u> , 1863, Musée d'Orsay, Paris	125
29.	Gauguin, <u>La Vision après le Sermon</u> , 1888, Galerie Nationale Edimbourg, Ecosse	142

PLEASE NOTE

Copyrighted materials in this document have not been filmed at the request of the author. They are available for consultation, however, in the author's university library.

viii - Planches 1
P.26 - Planches 2
P.28 - Planches 3
P.29 - Planches 4
P.32 - Planches 5
P.34 - Planches 6
P.41 - Planches 7
P.45 - Planches 8
P.48 - Planches 9
P.50 - Planches 10
P.52 - Planches 11
P.54 - Planches 12
P.58 - Planches 13
P.59 - Planches 14
P.61 - Planches 15
P.64 - Planches 16
P.66 - Planches 17
P.68 - Planches 18
P.72 - Planches 19
P.85 - Planches 20
P.88 - Planches 21
P.91 - Planches 22
P.97 - Planches 23
P.100 - Planches 24
P.103 - Planches 25
P.106 - Planches 26
P.121 - Planches 27
P.125 - Planches 28
P.142 - Planches 29

INTRODUCTION

L'oeuvre d'Emile Zola est capitale dans l'histoire littéraire du XIXe siècle. Zola, comme tout grand écrivain, a su inspirer les hommes de lettres de son temps, en devenant le fondateur d'un mouvement important aux prétentions scientifiques: le Naturalisme.

Zola a su également enrichir sa propre inspiration romanesque par ses réflexions de journaliste et critique d'art, en se faisant, comme Charles Baudelaire, l'ardent défenseur des mouvements artistiques de son époque. Il s'est battu, en particulier, pour l'Impressionnisme dans ses premiers balbutiements et a été méprisé par le public parisien, ignorant et moqueur.

La série des Rougon-Macquart d'Emile Zola, est une fresque à la manière de la Comédie Humaine de Balzac. Cependant, Zola ne dépeint pas exclusivement le monde bourgeois, mais toutes les classes sociales dans leur milieu respectif. Il nous donne des tableaux de la classe ouvrière, née avec l'expansion économique, commerciale et industrielle du Second Empire, aussi bien que de la nouvelle classe bourgeoise, les "parvenus," née de la spéculation et la corruption de l'époque. C'est la vie contemporaine qui l'intéresse, et son but est de la peindre telle qu'elle est, sans idéalisation, d'une manière réaliste et naturelle. C'est dans ce domaine, jusqu'alors presque inexploré en littérature, que Zola nous donne une peinture vivante, en

se servant d'un style impressionniste.

Emile Zola, s'annonçait comme le chef de l'école naturaliste et on l'a proclamé l'homme de demain par son goût des ensembles sociaux, son sens des masses, et l'intégration des conflits collectifs dans le roman. Cependant, les textes scolaires ne mentionnent qu'en passant l'art de Zola; c'est à dire, qu'ils parlent à peine de la tendance impressionniste et de la valeur poétique des romans de l'artiste. C'est dans cette perspective nouvelle que nous voudrions entreprendre l'étude en profondeur de certains romans des Rougon-Macquart.

Zola a passé les années décisives dans la formation d'un homme au contact intime des peintres de la nouvelle génération et cela l'a influencé. Il est devenu l'homme qui sait traduire en mots les regards neufs et réalistes de la nature qu'il brosse sur sa toile. Il a été influencé par les théories de l'époque, et nous allons les examiner, et expliquer l'idée que l'écrivain s'est faite du roman naturaliste. Nous ferons allusion à plusieurs romans de Zola, mais nous concentrerons notre étude surtout sur cinq romans des Rougon-Macquart. Nous avons choisi La Curée, Le Ventre de Paris, L'Assommoir, Germinal, et L'Oeuvre. Selon Zola, la matière du roman naturaliste c'est la réalité poétique, ". . . c'est à dire de la réalité acceptée, puis traitée en poème."¹

Nous commencerons notre thèse par un résumé de la vie de Zola, dans l'intention de montrer comment son milieu a contribué à développer très tôt en lui une conscience aiguë des injustices de la société. Il a appris qu'il ne faut pas se taire, mais se défendre et dire franchement ce qu'on pense. Zola va passer toute sa vie à s'opposer et à lutter contre tout ce qui n'est pas juste. Nous décrirons son enfance idyllique dans la nature dans l'idée que c'est peut-être cette période qui a fait naître chez lui ce côté poétique.

Puis, nous parlerons de l'histoire de l'époque et nous montrerons non seulement le développement littéraire de l'écrivain, mais aussi nous exposerons ses idées en peinture et nous parlerons de son amitié avec les jeunes peintres de la période dont il a partagé la vie et les luttes ferventes.

Enfin, après avoir démontré comment le naturalisme littéraire et l'impressionnisme pictural se confondent en un seul courant, pendant une brève période, nous proposons de conclure notre analyse en démontrant la technique impressionniste de l'écrivain et sa maîtrise à créer des images symboliques frappantes à travers l'oeuvre romanesque.

NOTES

¹ Emile Zola, Le Roman Expérimental (Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1923) 275.

CHAPITRE I

QUELQUES CONSIDERATIONS SUR LA VIE ET L'OEUVRE DE ZOLA

Zola est né à Paris en 1840, mais il a grandi à Aix-en-Provence, dans le Midi. Son père, François Zola, est ingénieur, responsable de la construction d'un canal qui va fournir la ville en eau. C'est une innovation créative et scientifique, et c'est l'oeuvre capitale de sa vie qui lui coûte beaucoup d'années d'effort. Il meurt avant que le canal soit terminé. L'hérédité explique peut-être l'acharnement au travail qui va caractériser son fils Emile.

La famille occupe donc une position importante dans la ville, mais à la mort du père cela change. L'inventeur avait révélé toutes ses idées et ses plans, et, à sa mort, sa veuve et son fils sont mis à l'écart. La famille connaît de graves problèmes financiers. On ne sait pas exactement ce que le petit Zola a compris de la situation, mais on peut imaginer que sa mère a beaucoup parlé de l'injustice du traitement infligé à la famille. Elle ne l'a pas acceptée, a lutté pour recevoir une rémunération pour l'invention de son mari et a poursuivi son entreprise jusqu'au procès qu'elle a perdu. Il est probable que cet événement a insufflé en Zola la conscience de l'injustice et du fait qu'il ne faut pas l'accepter, mais se défendre et protester. Emile va passer la plus grande partie de sa vie à dénoncer les injustices sociales, et à défendre ceux qui en sont victimes. Il va s'engager et soutenir la peinture

nouvelle de ces jeunes artistes refusés par le jury officiel, et il va être impliqué dans la célèbre affaire Dreyfus. Convaincu de l'innocence du capitaine Dreyfus, Zola écrit son article "J'accuse," où il dénonce la machination qui a entouré le procès. Cette lettre au Président de la République lui vaut d'être condamné à un an de prison, et à trois mille francs d'amende.

Mais, dans son enfance, à la mort du père, les grands-parents maternels viennent à l'aide de la mère et du fils. Le petit Zola ne souffre pas. Il est gâté par sa mère et sa grand-mère et continue une vie idyllique et libre à la campagne. De sept à douze ans, il va à la pension Notre-Dame, à Aix. L'enfant déteste la vie restrictive de l'école et rêve d'une vie de liberté. Cependant, peu à peu il commence à participer aux activités scolaires et c'est ici qu'il rencontre Solari, le futur sculpteur. Maintenant, sa famille a tout juste de quoi vivre et elle doit se démener pour réduire le loyer. Elle s'installe à Pont-de-Béraud, petit village champêtre et pittoresque. Ici le petit Zola vit une vie bien protégée, innocente et libre, faisant souvent l'école buissonnière.

En 1852, Zola sort de la pension Notre-Dame pour entrer au Collège Bourbon, à Aix. Emile se montrera un élève médiocre pendant son séjour de quatre ans et demi dans cette institution. C'est ici qu'il rencontre Antony Valabrègue,

le futur poète. C'est aussi à cette époque que Zola se fait deux grands amis, Jean-Baptistin Baille, futur professeur à l'Ecole Polytechnique, et Paul Cézanne, dont le talent devait exercer une grande influence sur toute la peinture moderne. Ces "trois inséparables," comme on les a assez vite appelés, passent des journées heureuses ensemble. Toute la vie de Zola, Cézanne et Baille à Aix est transposée dans celle de Sandoz, Lantier et Dubuche à Plassans dans L'Oeuvre, son roman le plus ouvertement autobiographique:

Au collège de Plassans, dès leur huitième, il y avait eu les trois inséparables, comme on les nommait, Claude Lantier, Pierre Sandoz et Louis Dubuche . . . les trois inséparables s'étaient pris de la passion des longues promenades. Ils profitaient des moindres congés, ils s'en allaient à des lieues, s'enhardissant à mesure qu'ils grandissaient, finissant par courir le pays entier, des voyages qui duraient souvent plusieurs jours. . . . 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. . . . Déjà Claude, entre sa poire à poudre et sa boîte de capsules, emportait un album où il crayonnait des bouts d'horizon; tandis que Sandoz avait toujours dans sa poche le livre d'un poète. C'était une frénésie romantique,¹

Ils commencent à se poser des questions pénétrantes sur le sens de la vie et de la société, et ils ne manquent pas d'intérêt pour les femmes et les discussions vives au café. Ils commencent à fréquenter aussi le théâtre de la ville. Cependant, la plupart du temps, ils passent des heures

dans la campagne déclamant de la poésie et comparant leurs lectures. Les métaphores et les sonorités de Victor Hugo les ravissent aussi bien que les vers tourmentés d'Alfred de Musset qui provoquent leurs larmes. Ils créent des poèmes et des drames, et ils discutent des théories différentes, tout en rêvant de mener une vie consacrée à la création artistique. De cette jeunesse, en pleine liberté, Zola va garder l'amour de la lumière et de la nature. On peut dire que la chaleur de la Provence a contribué au développement de sa sensibilité.

Cependant, la famille Zola, de plus en plus gênée, est forcée de changer de logis à mesure que les ressources s'amointrissent et elle est obligée de vendre beaucoup de meubles et d'objets de grande valeur. Au mois de novembre 1857, la grand-mère tombe malade et succombe. La vie à Aix n'offre plus aucune possibilité d'avenir, et la mère part toute seule pour Paris pour y demander l'appui des anciens protecteurs de son mari. Elle n'a pas beaucoup de chance, mais écrit à son fils :

La vie n'est plus tenable à Aix. . . . Avec l'argent, tu auras toujours de quoi prendre ton billet de troisième et celui de ton grand-père. Dépêche-toi. Je t'attends.²

Avec peu d'argent et de bagage, et beaucoup de regrets, il dit adieu à Cézanne et à Baille et part pour Paris. Ses impressions d'enfant et d'adolescent à Aix laisseront en lui des traces durables.

Paris a brusquement réveillé ce jeune homme provincial. Il écrit à Cézanne avec naïveté que Paris est plus grand qu'Aix, et il explique qu'il y a là de beaux monuments et de belles femmes. Il souligne qu'il préfère Aix à Paris, ". . . mon rêve de poète dit qu'il vaut mieux . . . le murmure des flots que celui d'une grande ville, la nature vierge, qu'une nature tourmentée et apprêtée."³ Le rêveur est forcé de faire face au monde réel. La famille habite près du Palais du Luxembourg et grâce à une bourse, Zola peut continuer ses études au Lycée Saint-Louis. Il n'est pas heureux, quand, à cause de son accent, ses condisciples le surnomment le Marseillais. Ses études ne vont pas bien et après un échec au baccalauréat en 1859, il abandonne ses études. Les correcteurs du baccalauréat le déclarent tout à fait nul en littérature!

La mère se décourage et le fils commence à chercher un emploi. Il est très malheureux en songeant à la vie médiocre qui l'attend. Le 9 février 1860, il écrit à Cézanne:

Je pense à l'avenir et je le vois si noir, si noir que je recule épouvanté. Pas de fortune, pas de métier, rien que du découragement. . . . Que faire alors? . . . La réalité me presse, et cependant je rêve encore. . . .⁴

Le jeune homme accepte l'idée qu'il faut gagner son pain n'importe comment, et, comme il n'est pas préparé à dire adieu à ses rêves, il consacre la nuit à ses études littéraires.

Finale­ment, en avril 1860, Zola est employé à la douane, dans l'adminis­tration aux Docks Napoléon, où il ne gagne pas beaucoup. Il écrit à Baille:

Lorsque, courbé sur mon pupitre, écrivant sans savoir ce que j'écris, je dors tout éveillé, comme abruti, soudain, parfois un frais souvenir passe dans mon esprit, une de nos joyeuses parties, un des sites que nous affectionnions, et mon coeur se serre affreusement. Je lève la tête, et je vois la triste réalité; la chambre poudreuse, encombrée de vieilles paperasses, peuplée par un monde de commis stupides pour la plupart; j'entends le monotone grincement des plumes . . . des termes bizarres pour moi; et là, sur la vitre, comme pour me railler, les rayons de soleil viennent se jouer et m'annoncer qu'au dehors la nature est en fête, que les oiseaux ont des chants mélodieux, les fleurs des parfums enivrants. Je me renverse sur ma chaise, je ferme les yeux, et pour un instant je vous vois passer, vous, mes amis; . . . Puis tout s'évanouit, la réalité revient plus terrible,⁵

Zola se sent enfermé dans un monde monotone au bureau, et il ne reste que deux mois dans son premier poste. C'est à cette période qu'il fait l'expérience de la pire misère, et elle durera près de deux ans, jusqu'en 1862, quand il entre à la Librairie Hachette. Zola est seul à Paris, et il se console en écrivant de longues lettres à ses amis en Provence.

Malgré tout, il poursuit ses grands rêves d'avenir littéraire. Il lit tout le temps: Lamartine, Musset, Hugo et il compose des nouvelles, des strophes lyriques ou des poèmes épiques. Il ne se décourage pas, même s'il n'est pas toujours satisfait de son oeuvre. Il change souvent de

domicile et il vit vraiment une vie de bohème. En 1861, la mère s'installe dans une pension et Zola vit seul dans une chambre, dans un hôtel misérable au milieu d'une atmosphère de désordre et de vice. Les autres locataires sont des étudiants, des ouvriers et des filles de petite vertu, et les chambres ne sont séparées que par de minces cloisons. Zola y vit une existence affreuse, connaissant toutes les privations. Il n'a pas assez à manger, et ses vêtements filent l'un après l'autre au Mont-de-Piété. Cependant, bien qu'il connaisse la faim et le froid, il nourrit bien son esprit par la lecture et le raisonnement. Il crée sans cesse des poèmes.

Zola passe par une phase de romantisme forcené, du genre sentimental et humanitaire et il est furieusement idéaliste, abominant le réalisme. Baille est réaliste et Zola s'acharne en tentant de le convaincre que cette conception du monde est fausse:

La réalité est triste, la réalité est hideuse; voilons-la donc sous des fleurs; n'ayons de commerce avec elle qu'autant que notre misérable humanité l'exige; mangeons, buvons, satisfaisons tous nos appétits brutaux, mais que l'âme ait sa part, que le rêve embellisse nos heures de loisir. . . . Je détourne les yeux du fumier pour les porter sur les roses, non pas que je nie l'utilité du fumier qui fait éclore mes belles fleurs, mais parce que je préfère les roses.⁶

En 1862, à l'âge de vingt-deux ans, la mauvaise fortune finit quand Zola obtient un poste à la Librairie Hachette. Il y restera quatre ans. Il commence par faire des paquets,

mais bientôt devient chef de la publicité. Il acquiert beaucoup d'expérience en vendant les oeuvres de ses confrères. Il rencontre des écrivains comme Lamartine, Sainte-Beuve et Taine et il commence à comprendre que la littérature est aussi un commerce. Tout en essayant de vendre les oeuvres des autres, Zola travaille à la sienne. Il finit les Contes à Ninon en 1864, recueil de contes d'un lyrisme banal, et il travaille avec ardeur à sa réussite commerciale. Au mois de juillet 1864, Jules Hetzel, un des associés de la Librairie Internationale A. Lacroix, annonce au jeune écrivain que son livre est accepté. Zola écrit à Valabrègue:

Moi, j'ai remporté ma première victoire. Hetzel a accepté mon volume de contes; ce volume paraîtra vers le commencement d'octobre prochain. La lutte a été courte, et je m'étonne de n'avoir pas été plus meurtri. Je suis sur le seuil; la plaine est vaste, et je puis encore très bien m'y casser le cou. N'importe; puisqu'il ne s'agit plus que de marcher en avant, je marcherai.

L'artiste est plein de confiance et son emploi du temps n'est pas exactement celui d'un paresseux. Désormais il écrira un roman par an, des pièces de théâtre, des articles et ouvrages critiques.

Zola continue à se tenir au courant, à lire les oeuvres du jour; il lit Balzac, Flaubert, et découvre Taine et les Goncourt. Les idées de Zola commencent à se préciser. Il a déjà, à ce moment-là, opté pour les peintres modernes: les paysagistes, même s'il n'a pas encore fait un choix

définitif en ce qui concerne sa voie littéraire.

L'année 1865 est une année pleine d'activités. Son rôle à la maison Hachette devient de plus en plus important. Il se fait aussi le collaborateur de deux journaux, Le Petit Journal et Le Salut Public. Ses amis Cézanne et Baille sont arrivés à Paris, et vers la fin de l'année, La Confession de Claude paraît et est assez bien accueillie par la critique. Ce roman montre que Zola est encore influencé par le romantisme sentimental, mais il révèle aussi ses idées nouvelles sur l'observation de la réalité. On l'accuse d'immoralité et d'analyser de honteuses passions.

En janvier 1866, Zola décide de quitter la librairie Hachette et de se consacrer complètement à la littérature. Il tourne le dos à Musset et à Hugo et embrasse le réalisme. La collection d'essais, Mes Haines, marque son départ officiel du romantisme et son allégeance nouvelle au réalisme. "Le vent est à la science; . . . " écrit-il:

. . . nous sommes poussés, malgré nous, vers l'étude exacte des faits et des choses. . . . Le mouvement de l'époque est certainement réaliste, ou plutôt positiviste."⁸

Dès l'époque romantique, les nouvelles doctrines parlent d'organisation sociale, de positivisme, d'unité organique des espèces vivantes. Le Positivisme, inséparable du nom d'Auguste Comte, se trouve au carrefour des mouvements d'idées. Cette philosophie, fondée sur l'expérience et sur les méthodes de la science, considère que l'esprit

humain, dans son effort pour expliquer l'univers, a dépassé l'état théologique et l'état métaphysique pour accéder à l'état positiviste. Dans ce dernier état, ". . . l'esprit humain trouve l'explication ultime des phénomènes en élaborant les lois de leur enchaînement."⁹ A travers le Positivisme, Comte crée une nouvelle discipline, la physique sociale, ou nommée plus tard la Sociologie, l'étude des phénomènes sociaux.

Inspiré par les idées de Comte, Zola se donne à l'étude des faits, à la méthode expérimentale. Maintenant, le roman commence à se fixer sous une forme définitive et le Réalisme est en train de devenir dans l'art ce que le Positivisme était en philosophie.

En 1867, avec Thérèse Raquin, le roman qu'il a appelé sa "grande étude psychologique et physiologique," Zola se transforme en un nouveau type de romancier. Dans la préface du roman, on lit que l'écrivain a ". . . voulu étudier des tempéraments et non des caractères."¹⁰ Il continue par dire qu'il a choisi:

. . . des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. . . . L'âme est parfaitement absente, j'en conviens aisément, puisque je l'ai voulu ainsi.¹¹

Zola a été élevé chrétiennement, mais il a cessé de croire très tôt. En lisant sa correspondance avec ses amis,

on comprend qu'il n'est pas préoccupé par des questions religieuses. La religion de son enfance n'a guère laissé d'empreinte sur son âme. Pour lui l'homme métaphysique est mort, faisant place à l'homme physiologique.

Cette même année, 1867, travaillant déjà sur Thérèse Raquin, Zola accepte d'écrire un roman-feuilleton, Les Mystères de Marseille. Ce roman était basé sur les pièces des derniers procès criminels, et il est curieux de remarquer qu'au moment où Zola écrit tous les soirs quelques pages des Mystères de Marseille, oeuvre médiocre faite selon les formules les plus banales du roman-feuilleton populaire, il consacre ses matinées à l'oeuvre qui va devenir le premier roman des Rougon-Macquart.

On constate une énorme distance entre ces deux oeuvres, à tel point qu'il est difficile de croire qu'elles soient même contemporaines. Zola n'est pourtant pas sans illusions quant à la qualité de son feuilleton. Il écrit à Valabrègue, qui se trouve dans le Midi:

. . . Si vous étiez ici au milieu de nous, . . . vous comprendriez sur-le-champ la raison d'être de cette oeuvre. . . . J'ai besoin de la foule En ce moment, j'ai surtout besoin de deux choses: de publicité et d'argent.¹²

Dans une autre lettre adressée à ce même ami, deux mois plus tôt, Zola avait souligné:

. . . J'aime surtout la vie, et je crois que la production, quelle qu'elle soit, est toujours préférable au repos. Ce sont ces pensées qui me feront accepter toutes les luttes qu'on m'offrira,

luttas avec moi-même, luttas avec le public. On me dit que l'annonce des Mystères de Marseille fait un certain bruit là-bas.¹³

En écrivant ce roman-feuilleton, il a aussi appris une méthode de travail qu'il va continuer à utiliser en créant la série des Rougon-Macquart. On lui a fourni beaucoup de documents d'où il a tiré des histoires qu'il a arrangées autour d'un thème principal, et avant de rédiger chaque nouveau roman, Zola a rassemblé une masse de notes et de documents sur tel ou tel milieu.

En lisant les articles de critique qu'il a écrits on comprend qu'une grande transformation d'idées s'est opérée en Zola. Il a commencé à affirmer les idées de Taine, en particulier celles qui soulignent que le but de la littérature est d'étudier franchement et hardiment le coeur humain, et que la psychologie est étroitement soumise à la physiologie:

. . . Notre héros n'est plus le pur esprit, l'homme abstrait du XVIIIe siècle, il est le sujet physiologique de notre science actuelle, un être qui est composé d'organes et qui trempe dans un milieu dont il est pénétré à chaque heure. . . . Tous les sens vont agir sur l'âme. Dans chacun de ses mouvements l'âme sera précipitée ou ralentie par la vue, l'odorat, l'ouïe, le goût, le toucher. La conception d'une âme isolée, fonctionnant toute seule dans le vide, devient fausse. C'est de la mécanique psychologique, ce n'est plus de la vie.¹⁴

En 1867, Zola peut vivre aisément de sa plume. Il collabore à de nombreux journaux et son travail contribue à le sensibiliser aux problèmes politiques et économiques.

Il continue à produire des nouvelles, et à lutter contre les injustices perpétuées, selon lui, par le régime impérial. Il dénonce violemment les inégalités sociales. Zola a vécu plusieurs années au milieu des ouvriers, et il n'est pas surprenant qu'il dénonce très tôt l'injustice sociale et la misère en contraste avec le luxe insolent qui s'étale dans la période de la vaste transformation de Paris sous le Second Empire.

De 1853 à 1869, Haussmann, le préfet de la Seine, a entrepris de grands travaux d'urbanisme. On a démoli plus qu'on a construit et les logements nouveaux sont généralement plus grands et luxueux. Par conséquent, il y a eu une montée du prix des loyers, que les ouvriers ne peuvent plus s'offrir. Deux sociétés différentes se sont juxtaposées : la ville riche et la ville pauvre. Les bourgeois ont quitté les banlieues et se sont installés dans les nouvelles maisons, tandis que les ouvriers sont contraints de partir en masse vers la périphérie. Toute la vie du Second Empire, toute la corruption de ces années de vols sont clairement décrites par Zola dans La Curée.

En 1867, Zola s'installe aux Batignolles, où se trouvent la plupart de ses nouveaux amis. Une fois par semaine, Zola réunit chez lui des amis comme Pissaro, Guillemet, Solari, Duranty, Cézanne et Baille. Pendant cette période, il s'entoure de peintres plutôt que d'écrivains. On discute

art ou littérature, et on se plaint de l'injustice du temps. Par sa courageuse critique du salon de 1866, l'écrivain a obtenu la gratitude des peintres de la génération nouvelle. Cependant, dans la bataille littéraire, il reste encore isolé.

En 1868, à l'âge de vingt-huit ans, dès l'achèvement de Thérèse Raquin, Zola conçoit l'idée et le plan de ses Rougon-Macquart. Les deux premiers volumes, La Fortune des Rougon et La Curée paraissent en 1871. Zola est très productif, et écrit presque sans cesse. Par la bouche de Sandoz dans L'Oeuvre, il s'exclame, "Ah! Oui, je travaille, je pousse mes livres jusqu'à la dernière page. . . ."15 Dès qu'il saute du lit, le matin, le travail l'empoigne. Zola mène une vie de routine et n'oublie jamais de se promener chaque jour. Il se lève à huit heures et écrit de neuf heures à une heure. L'après-midi il part en visites, fait des recherches, et rédige des articles. Quand Zola a terminé sa série, il a cinquante-trois ans. En vingt-deux ans, il a écrit vingt romans. On s'étonne devant sa puissance de travail et l'ampleur de son ambition mais la critique accueille avec intérêt ses romans.

Durant ces années si formatives en littérature, Zola a aussi joué un grand rôle dans les débats sur la peinture. Il a, en effet, lancé les peintres paysagistes, "naturalistes", qui un jour deviendront les Impressionnistes.

NOTES

- ¹ Zola, Oeuvres Complètes, Edition Henri Mitterand (Paris: Fasquelle, 1967) Tome V: 455-460.
- ² Louis Desprez, L'Evolution Naturaliste (Paris: Palais-Royal, 1884) 183.
- ³ Zola, Correspondance, Edition B.H. Bakker (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1978) Tome I: 96.
- ⁴ Zola, Correspondance, Tome I: 133.
- ⁵ Zola, Correspondance, Tome I: 151.
- ⁶ Zola, Correspondance, Tome I: 262.
- ⁷ Zola, Correspondance, Tome I: 368-369.
- ⁸ Zola, Mes Haines, Edition Eugène Fasquelle (Paris: Fasquelle, 1913) 300.
- ⁹ "Positivisme," Petit Larousse illustré (Paris: Librairie Larousse, 1983) 794.
- ¹⁰ Zola, Oeuvres Complètes, Tome I: 519.
- ¹¹ Zola, Oeuvres Complètes, Tome I: 519-520.
- ¹² Zola, Correspondance, Tome I: 485.
- ¹³ Zola, Correspondance, Tome I: 473.
- ¹⁴ André Lagarde et Laurent Michard, XIXe Siècle (Paris: Bordas, 1969) 483.
- ¹⁵ Zola, Oeuvres Complètes, Tome V: 590.

CHAPITRE II

ZOLA ET LA PEINTURE

En dehors du monde de l'édition et du journalisme, c'est le monde des peintres que Zola a le mieux connu avant 1870. De 1860 à 1870, il a entretenu des relations intimes avec les artistes parisiens. Il a fréquenté le café Guerbois, où il les rencontrait au quartier Batignolles. Zola était aussi un visiteur assidu du Louvre et des petites galeries.

Zola a été curieux de peinture dès son adolescence provençale et, en 1860, bien avant l'arrivée de son ami Paul Cézanne à Paris, il visite l'atelier de Jean-Baptiste Mathieu Chaillan qui a suivi à Aix les cours de l'Ecole de dessin en même temps que Cézanne. Dès cette époque, Zola exprime ses idées sur la peinture dans une lettre à Cézanne:

. . . un tableau ne doit pas être seulement pour toi des couleurs broyées, placées sur une toile; il ne te faut pas chercher constamment par quel procédé mécanique l'effet a été obtenu, quelle couleur a été employée; mais voir l'ensemble, te demander si l'oeuvre est bien ce qu'elle doit être, si l'artiste est réellement un artiste. Il y a si peu de différence, aux yeux du vulgaire, entre une croûte et un chef-d'oeuvre. Des deux côtés, c'est du blanc, du rouge, etc., des coups de brosse, une toile, un cadre. La différence n'est que dans ce quelque chose qui n'a pas de nom, et que la pensée, le goût seul révèle. C'est ce quelque chose, ce sentiment artistique du peut-être, qu'il faut surtout découvrir et admirer. Puis, tu pourras faire du métier. Mais, je le répète qu'avant de descendre à fouiller ainsi le matériel, ces couleurs puantes, cette toile grossière, qu'avant tout tu te laisses emporter

au ciel, par la sublime harmonie, par la grande pensée qui s'épand du chef-d'oeuvre, et l'entoure comme d'une auréole divine.¹

Ce qu'il souligne, c'est qu'il faut mettre le sujet ou l'idée au-delà de l'acte de la création. Zola admirait alors Ary Scheffer, peintre épris d'idéal. Six ans plus tard, il le condamnera, ainsi que tout effort d'idéalisation de la réalité.

Zola n'est pas à cette époque exactement conscient de l'aspect technique de la peinture et il l'admet:

. . . . Lorsque je vois un tableau, moi qui sais tout au plus distinguer le blanc du noir, il est évident que je ne puis me permettre de juger des coups de pinceau. Je me borne à dire si le sujet me plaît, si l'ensemble me fait rêver à quelque bonne et grande chose, si l'amour du beau respire dans la composition. En un mot, sans m'occuper du métier, je parle sur l'art, sur la pensée qui a présidé à l'oeuvre.²

Cependant, déjà à cette époque, Zola comprend l'importance de la forme dans l'art. Il explique à Cézanne que la forme n'est pas tout, il souligne qu'il ne la méprise pas, parce que ce serait sottise:

. . . car sans la forme on peut être grand peintre pour soi, mais non pour les autres. C'est elle qui fixe l'idée, et plus l'idée est grande, plus la forme doit être grande aussi. C'est par elle que le peintre est compris, apprécié; et cette appréciation n'est favorable qu'autant que la forme est excellente . . . sans la forme, je ne comprendrai jamais la pensée, mais je n'ai que faire de la forme si la pensée n'existe pas. C'est te dire que le métier est tout et n'est rien; . . . qu'il ne faut pas perdre de vue que le sentiment artistique est aussi essentiel. En un mot, ce sont deux éléments qui s'annulent séparés, et qui réunis font un tout grandiose.³

Tels sont les premiers conseils du futur écrivain au futur peintre. Cézanne a voulu se consacrer tout entier à la peinture, mais il est resté indécis. Son père le presse vers une carrière dans les affaires ou dans le barreau, mais il se sent lui-même insatisfait devant ses premiers essais en peinture. Cependant, Zola lui rappelle, ". . . Reprends donc courage; saisis de nouveaux tes pinceaux, laisse ton imagination errer vagabonde. J'ai foi en toi;"4

Zola, pourtant, n'exprime pas une telle confiance dans le talent de Chaillan qu'il trouve ignorant du monde, "Qu'il réussisse, cela me semble peu probable; Il se retirera toujours à temps dans son village, ou bien se contentera de portraits médiocres,"5

Zola a donc commencé à réfléchir très tôt sur l'art de la peinture et s'est engagé dans des discussions interminables avec ses amis. Dès le printemps de 1860, à l'âge de vingt ans, Zola accompagne Chaillan à l'atelier du père Suisse, où les peintres travaillaient devant des modèles vivants. Zola y pose et fait la connaissance de plusieurs artistes et partage leur vie quotidienne.

Dans une lettre à Cézanne, Zola suggère à celui-ci son futur emploi du temps, quand il se sera installé à Paris. Il nous donne des renseignements précieux sur la vie des artistes parisiens de cette époque:

De six à onze tu iras dans un atelier peindre
d'après le modèle vivant; tu déjeuneras, puis,

de midi à quatre, tu copieras, soit au Louvre, soit au Luxembourg, le chef-d'oeuvre qui te plaira. . . . Tu vois qu'il nous restera toute la soirée de libre et que nous pourrons l'employer comme bon nous semblera, et sans porter aucun préjudice à nos études. Puis, le dimanche nous prendrons notre volée et nous irons à quelques lieux de Paris; les sites sont charmants et, si le coeur t'en dit, tu jetteras sur un bout de toile les arbres sous lesquels nous aurons déjeuné Quant à la question pécuniaire, il est un fait que 125 francs par mois ne permettront pas un grand luxe. . . . Une chambre de 20 francs par mois; un déjeuner de 18 sous et un dîner de 22 sous, ce qui fait 2 francs par jour, ou 60 francs par mois. Tu as ensuite ton atelier à payer; celui de Suisse, un des moins chers, est, je crois, de 10 francs; Il te restera donc 25 francs pour ton blanchissage, la lumière, les mille petits besoins qui se présentent, ton tabac, tes menus plaisirs: D'autre part, tu pourras te créer ici quelques ressources par toi-même. Les études faites dans les ateliers, surtout les copies prises au Louvre se vendent très bien;⁶

Les goûts et les idées de Zola évoluent rapidement. En mai 1861, il visite le Salon, avec Cézanne, qui s'est installé à Paris, et qui travaille sur son portrait et, cette même année, il fait la connaissance de la "petite bande de jeunes paysagistes," qu'on va plus tard appeler les Impressionnistes.

C'est tout d'abord dans le domaine du paysage que Zola découvre l'art moderne. Les paysagistes ont tourné le dos aux théories des écoles et des traditions académiques du passé. Ils ont rejeté les règles, le grand style et les sujets historiques et mythologiques, et ont commencé à regarder la nature d'un nouvel oeil. En 1862, dans une

lettre à Cézanne, qui se trouve en Provence, Zola écrit qu'il est ". . . curieux de penser combien notre école historique est faible et combien notre école paysagiste s'élève chaque jour."⁷ Quelques années avant d'avoir choisi la voie littéraire, il fait donc en peinture un choix définitif.

Les paysagistes modernes s'acheminent vers le réalisme. Ils ont le désir de pénétrer la nature et de devenir de plus en plus intimes avec elle. Théodore Rousseau, la principale personnalité de l'école de Barbizon, par exemple, commence à dessiner en face de la nature et puis en rentrant à l'atelier, il peint le tableau en s'inspirant des dessins recueillis. Corot et Courbet, eux aussi, établis dans le village de Barbizon, et participant à ce groupe, font un pas en avant: ils peignent à l'huile des esquisses sur la toile, en plein air, en face de la nature, et puis ils les achèvent dans l'atelier. Les paysagistes s'aperçoivent qu'il est possible de construire un tableau où l'homme et l'animal peuvent se fondre dans le paysage. Il n'est pas nécessaire de mettre en vedette un personnage ou un palais imaginaire pour lequel le paysage n'est qu'une toile de fond. Corot, le peintre de l'atmosphère, a souligné qu'il faut garder intacte la première impression qui nous émeut. Pour Courbet, le sujet est la préoccupation dominante avec ses tableaux d'inspiration sociale. C'est le cas de

L'Enterrement à Ornans, qui a fait l'effet d'une bombe. Il était scandaleux de dépeindre de simples ouvriers et des bourgeois connus côte à côte, sans idéalisation devant une fosse ouverte. (Voir pl. 2., page 26) Cette peinture représente symboliquement l'enterrement du tableau romantique. Courbet a bien préparé le terrain pour les peintres impressionnistes.

Claude Monet, en continuant ce que les premiers paysagistes ont commencé, exécute ses tableaux à l'huile entièrement en plein air. C'est ainsi qu'on l'a nommé le chef de "l'Ecole du plein air." Les paysagistes concluent que la couleur en elle-même n'existe pas et qu'un paysage se colore autrement, se change selon la lumière qu'il reçoit et la qualité de l'air qui l'entoure.

Pendant que les paysagistes peignent devant la nature réelle, une autre révolution se prépare; la peinture sombre devient claire. C'est la vue des toiles d'Edouard Manet au Salon des Refusés qui a été une révélation. Manet n'a pas peint clair lui-même; à cette période là, cependant, dans ses tableaux on voit de grandes surfaces claires s'équilibrer avec de grandes surfaces sombres et s'harmoniser. Ce principe de clair sur du clair a ouvert la voie à de nouvelles spéculations sur la couleur.

En 1863, les oeuvres du groupe des paysagistes et d'autres peintres "modernes" sont refusées au Salon

officiel. Le remous est grand et l'Empereur décide d'intervenir en donnant l'ordre de préparer, à côté du Salon, une annexe où on peut exposer les ouvrages non admis. Le Salon des Refusés a eu un grand succès de curiosité et Manet a fait scandale. Le public s'est massé à l'annexe du Salon "pour rire," et les critiques ont porté surtout sur le tableau de Manet, Le Déjeuner sur L'herbe, qui a choqué et a fait l'objet de quolibets, en particulier, à cause de la femme nue parmi des hommes habillés. On n'a pas compris son étude de la couleur et de la lumière. (Voir pl. 3., page 28) Tout cet épisode est bien dépeint par Zola dans L'Oeuvre, où le tableau est nommé Plein-Air et l'artiste s'appelle Claude. En s'approchant de la salle où le tableau se trouve, Claude entend:

. . . monter les rires, une clameur grandissante, le roulement d'une marée qui allait battre son plein. Et, comme il pénétrait enfin dans la salle, il vit une masse énorme, grouillante, confuse, en tas, qui s'écrasait devant son tableau. Tous les rires s'enflaient, s'épanouissaient, aboutissaient là. C'était de son tableau qu'on riait. . . . Claude demeurait immobile. Un grand froid le glaçait. . . . Le bruit de ce tableau si drôle devait se répandre, "Là-bas! - Oh! cette farce!" . . . c'était le sujet surtout qui fouettait la gaieté: "Voilà, la dame a trop chaud, tandis que le monsieur a mis sa veste de velours, de peur d'un rhume. - Mais non, elle est déjà bleue," Ceux qui ne riaient pas entraient en fureur: ce bleuissement, cette notation nouvelle de la lumière semblaient une insulte.⁸ (Voir pl. 4., page 29)

La bataille autour de Manet a commencé. Pour les jeunes peintres comme Monet, Sisley, Renoir et Cézanne,

l'originalité de Manet devient le centre d'intérêt passionné. Tous ces peintres modernes prennent comme sujet la vie de tous les jours. Ils peignent les rues de Paris, les gares, les repasseuses et les danseuses. C'est une révolution que le public n'accepte que très lentement. Les artistes se rencontrent régulièrement au café Guerbois qui est devenu le lieu où toute l'avant-garde artistique et littéraire se réunit pour discuter de l'art nouveau.

C'est en août 1864, la même année où il finit son oeuvre lyrique, Contes à Ninon, que Zola révèle sous la forme d'un symbole, celui de l'Ecran, sa philosophie de l'art:

. . . toute oeuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création; il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'Ecran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces changements tiennent à la nature de l'Ecran. On n'a plus la création exacte et réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image.⁹

Après cette introduction, Zola donne son idée fondamentale sur l'oeuvre d'art; selon cette idée, il ne faut pas oublier qu'on voit toujours ". . . la création dans une oeuvre à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité."¹⁰ C'est une idée qu'il va continuer à développer. Il ne croit pas possible une conformité totale à l'objet à la manière du réalisme de Champfleury.

Après avoir souligné, dans cette même lettre à

Valabrègue, que tous les Ecrans de Génie doivent être compris, sinon aimés, Zola définit les différentes représentations de la réalité, les trois genres d'Ecrans. Le premier, c'est l'Ecran classique qui:

. . . est une belle feuille de talc très pure et d'un grain fin et solide, d'une blancheur laiteuse. Les images s'y dessinent nettement, au simple trait noir. . . . Quant aux lignes, elles subissent une déformation sensible, tendant toutes vers la ligne courbe ou la ligne droite, La création, dans ce cristal froid et peu translucide, perd . . . toutes ses énergies vivantes et lumineuses; L'Ecran classique est, en un mot, un verre grandissant qui développe les lignes et arrête les couleurs au passage.¹¹

On pense à l'élève de David, le peintre Ingres, qui s'est distingué par la pureté et le raffinement de son dessin. Pour lui, la ligne est tout, et la couleur n'est rien. En étudiant la grande oeuvre d'Ingres, L'Apothéose d'Homère, on remarque qu'il y a des couleurs sans variations, des couleurs plates. Le relief résulte d'un travail délicat des ombres dans toutes les parties. Il les empâte. (Voir pl. 5., page 32)

Zola continue en décrivant le deuxième Ecran, l'Ecran romantique qui est:

. . . une glace sans tain, claire, bien qu'un peu trouble en certains endroits, et colorée des sept nuances de l'arc-en-ciel. Non seulement elle laisse passer les couleurs, mais elle leur donne encore plus de force; parfois elle les transforme et les mêle. Les contours y subissent aussi des déviations; les lignes droites tendent à s'y briser, les cercles s'y changent en triangles. La création que nous donne cet Ecran est une création tumultueuse et agissante. . . . Le mensonge de la

nature y est plus heurté et plus séduisant;
 . . . il n'a pas le pur développement des lignes
 et la sobre discrétion des couleurs, mais toute
 la passion du mouvement et toute la splendeur
 fulgurante de soleils imaginaires. L'Ecran ro-
 mantique est, en somme, un prisme, à la réfraction
 puissante, qui brise tout rayon lumineux et le
 décompose en un spectre solaire éblouissant.¹²

Le mouvement romantique était une révolte du coeur
 contre le rationalisme du mouvement classique. C'était
 une rébellion des émotions contre l'intellect, et du
 mystérieux contre le rationnel. La modération est
 abandonnée pour l'excès et l'imagination. Dans la
 littérature, le romantisme a triomphé avec Lamartine,
 Hugo, Vigny et Musset. En peinture, c'est Delacroix qui
 a dominé avec sa brosse ivre, et sa richesse de couleurs et
 toute la passion du mouvement, comme dans le tableau Massa-
cre de Scio. (Voir pl. 6., page 34)

Le troisième Ecran que Zola mentionne dans la lettre à
 Valabrègue, c'est l'Ecran réaliste qui est:

Un simple verre à vitre, très mince, très clair,
 et qui a la prétention d'être si parfaitement
 transparent que les images le traversent et se
 reproduisent ensuite dans leur réalité. Ainsi,
 point de changement dans les lignes ni dans les
 couleurs: une reproduction exacte, franche et
 naïve. . . il arrive à un haut degré de repro-
 duction exacte. Il est certes difficile de
 caractériser un Ecran qui a pour qualité
 principale celle de n'être presque pas; je crois,
 cependant, le bien juger, en disant qu'une fine
 poussière grise trouble sa limpidité. Tout objet,
 en passant par ce milieu, y perd de son éclat, ou
 plutôt, s'y noircit légèrement. . . L'Ecran
 réaliste, . . . est une vitre unie, très trans-
 parente sans être très limpide, donnant des images
 aussi fidèles qu'un Ecran peut en donner.¹³

Zola ne s'arrête pas seulement pour décrire ces trois Ecrans, mais vers la fin de la lettre, il expose son goût personnel:

. . . Toutes mes sympathies, s'il faut le dire, sont pour l'Ecran réaliste; il contente ma raison, et je sens en lui des beautés immenses de solidité et de vérité. . . . et j'affirme qu'il doit avoir en lui des propriétés particulières qui déforment les images, et qui, par conséquent, font de ces images des oeuvres d'art . . . je préfère l'Ecran qui, serrant de plus près la réalité, se contente de mentir juste assez pour me faire sentir un homme dans une image de la création.¹⁴

Dans ses écrits de critique littéraire, artistique, et dramatique tels que Mes Haines, Le Naturalisme au Théâtre, et d'autres, Zola va nuancer et affirmer plusieurs fois ses idées qui ne changent pas dans leur unité.

Le mariage de Zola en 1865 n'altérera en rien ses relations avec les peintres. Il participe à la préparation fiévreuse de ses amis pour les Salons ainsi qu'à leur frustration quand ils sont refusés par le jury. Au Salon de 1865, certains tableaux de Pissarro, Renoir et Monet sont acceptés par le jury, et, en 1866, d'autres tableaux de Degas, Sisley, Monet, Pissarro et Courbet sont également choisis. Cependant, ceux de Cézanne sont systématiquement refusés à tous les Salons.

C'est à l'occasion du Salon de 1866 que Zola lance une forte offensive contre l'art académique et se prononce en faveur de la nouvelle peinture, dont il voit en Manet le

chef. Il accuse le jury d'injustice pour avoir rejeté Manet et presque chaque peintre qui partage sa manière de peindre. Sa série d'articles sur le Salon de 1866, publiée dans L'Événement fait scandale. Le 27 avril de cette année, Zola écrit audacieusement:

. . . Un salon, de nos jours, n'est pas l'oeuvre des artistes, il est l'oeuvre d'un jury. Donc, je m'occupe avant tout du jury, l'auteur de ces longues salles froides et blafardes dans lesquelles s'étalent, sous la lumière crue, toutes les médiocrités timides et toutes les réputations volées. . . . Le jury n'est pas nommé par le suffrage universel, mais par un vote restreint auquel peuvent seulement prendre part les artistes exemptés de tout jugement à la suite de certaines récompenses. Quelles sont donc les garanties pour ceux qui n'ont pas de médailles à montrer? . . . L'art n'a rien à faire ici; nous sommes en pleine misère et en pleine sottise humaines. . . . Je ne sais comment ces juges comprennent leur mission. Ils se moquent de la vérité et de la justice, vraiment. . . . 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.¹⁵

Ce sont des mots sans compromis et quelques jours plus tard dans un deuxième article de L'Événement, Zola note qu'il est évident que:

. . . les artistes mis à la porte du Salon ne sont encore que les peintres célèbres de demain Je me plains . . . de ces étranges jugements qui condamnent à l'obscurité, pendant de longues années, des garçons sérieux ayant le seul tort de ne pas penser comme leurs confrères.¹⁶

Il poursuit en expliquant que le jury n'a pas voulu de toiles fortes et vivantes, d'études réalistes d'hommes communs aux occupations vulgaires. Il finit par se faire ". . . le défenseur de la réalité."¹⁷ Dans un article

du 7 mai 1866, il écrit qu'il paraît qu'il est ". . . le premier à louer sans restrictions M. Manet" et qu'il se soucie peu de toutes ". . . ces peintures de boudoir, de ces images colorisées, de ces misérables toiles où je ne trouve rien de vivant."¹⁸ ". . . . Le talent de Manet," continue-t-il, "est fait de simplicité et de justesse. Sans doute devant la nature incroyable de certains de ses confrères, il se sera décidé à interroger la réalité."¹⁹

Zola a eu beaucoup de visions. Il a reconnu la lumière qui venait de se lever, bien qu'il fût encore trop jeune pour définir ce que nous appelons le Naturalisme. Il a senti que Manet serait un des maîtres de demain:

. . . 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,²⁰

Ces années ont été capitales dans sa formation d'écrivain. Il a forgé son style et ses idées à travers des luttes quotidiennes. Il est intéressant de noter qu'à la fin de 1868, au moment où il conçoit l'idée et le plan des Rougon-Macquart, Zola n'a pas seulement endossé les idées de Taine, Balzac et Flaubert, mais se trouve aussi au coeur des débats les plus importants pour l'avenir de la peinture "moderne."

NOTES

- 1 Zola, Correspondance, Tome I: 149.
- 2 Zola, Correspondance, Tome I: 149.
- 3 Zola, Correspondance, Tome I: 149-150.
- 4 Zola, Correspondance, Tome I: 191.
- 5 Zola, Correspondance, Tome I: 150-151.
- 6 Zola, Correspondance, Tome I: 272-273.
- 7 Zola, Correspondance, Tome I: 324.
- 8 Zola, Oeuvres Complètes, Tome V: 536-538.
- 9 Zola, Correspondance, Tome I: 375.
- 10 Zola, Correspondance, Tome I: 375.
- 11 Zola, Correspondance, Tome I: 378.
- 12 Zola, Correspondance, Tome I: 378-379.
- 13 Zola, Correspondance, Tome I: 379.
- 14 Zola, Correspondance, Tome I: 379-380.
- 15 Zola, Mon Salon: Ecrits sur l'Art, (Paris: Garnier-Flammarion, 1970) 50-52.
- 16 Zola, Mon Salon, 55.
- 17 Zola, Mon Salon, 56.
- 18 Zola, Mon Salon, 66.
- 19 Zola, Mon Salon, 69.
- 20 Zola, Mon Salon, 67.

CHAPITRE III

IMPRESSIONNISME ET NATURALISME: QUELQUES RAPPROCHEMENTS

C'est autour de 1860, que le naturalisme littéraire et l'impressionnisme pictural commencent à se rejoindre en un seul courant. En étudiant cette période, on remarque que les écrivains naturalistes et les peintres impressionnistes portent, pour la plupart, le même regard et parlent le même langage, en dépeignant la réalité de la vie contemporaine. Ils partagent aussi un amour commun de la nature, de la lumière et du plein air, et il ne faut pas oublier leur passion pour la science. C'est une rare correspondance des arts, une période privilégiée qui se termine quinze années plus tard, quand les artistes et les littérateurs se séparent et partent à la recherche de nouveaux modes d'expression, jetant les bases de l'art moderne.

Paul Alexis, critique d'art, ami de Cézanne et de Signac, voisin de Renoir, admirateur de Zola, des frères Goncourt et de Flaubert, a pris très tôt parti pour le Naturalisme sous le pseudonyme Trublot, et il a aussi écrit plusieurs articles sur les Impressionnistes. Dans le Cri du Peuple, il déclare qu'à son avis les Impressionnistes représentent en peinture "justement ce que sont les Naturalistes en littérature,"1

Si les premières manifestations de l'Impressionnisme apparaissent entre 1860 et 1870, l'année tournante est 1874,

où l'on inaugure et ouvre au public la première exposition de La Société anonyme Coopérative d'Artistes peintres, sculpteurs et graveurs, boulevard des Capucines. Ridiculisés et honnis, la porte du Salon officiel leur étant généralement fermée par les membres du jury, les peintres modernes ont loué les salons du photographe Nadar pour montrer leurs oeuvres au public. On trouve représentés ici les tableaux de Pissarro, Sisley, Monet, Renoir, Degas, et Morisot, ces peintres formant le groupe principal. Un an plus tôt, Alexis avait souligné dans un article de L'Avenir National que ces peintres ". . . appartiennent à ce groupe de naturalistes, ayant la juste ambition de peindre la nature et la vie dans leur large réalité."²

L'intérêt du public est là, et on se précipite avec curiosité au boulevard des Capucines pour voir les oeuvres de ce groupe. Il n'est pas étonnant de constater que les moqueries provoquées par le Salon des Refusés de 1863 se renouvellent. Cette année, Monet montre Le Boulevard des Capucines et le célèbre tableau Impression, Soleil Levant, qui dépeint le soleil levant dans le brouillard. C'est une féerie de la couleur, où les premiers rayons du soleil projettent sur l'eau toute leur richesse. (Voir pl. 7., page 41) Ce tableau est, en effet, à l'origine du nom des Impressionnistes. C'est Louis Leroy, critique d'art, qui lance le nom d'Impressionnisme pour se moquer des peintres

dans un article du Charivari.³ Cependant, les peintres ont assez vite accepté ce terme, et en 1877, l'année de leur troisième exposition, l'ont officiellement utilisé. Le succès du mot a été rapide. Le contenu péjoratif s'est dissipé et le terme impressionnisme devient l'épithète la plus utilisée pour désigner le groupe. A propos de l'exposition de 1877, Zola écrit dans le Sémaphore de Marseille, "Impressionnistes on les a nommés pour les plaisanter, Impressionnistes ils sont restés par crânerie."⁴

On a désigné Manet chef de l'Ecole impressionniste, bien qu'il n'ait pas participé aux expositions indépendantes. En 1874, le jury a accepté un de ses tableaux, Le Chemin de Fer, et quatre années plus tard, au Salon de 1878, Manet a exposé le portrait de la femme de Zola. Les amis de Manet qui le considèrent comme le meilleur représentant des nouvelles tendances de la peinture, sont des écrivains comme Baudelaire, Antonin Proust, Antoine Guillemet et Duranty qui sont aussi des amis de Zola. Cependant, à partir des années 1880, la critique va considérer Monet comme le chef de l'école.

De 1874 à 1886, il y a eu huit expositions impressionnistes. Peu à peu, l'Impressionnisme est reconnu. Les rires à l'exposition de 1877 continuent, mais des voix favorables à la peinture moderne se font de plus en plus nombreuses, et la foule des visiteurs augmente. Entre 1890 et 1900 les

peintres impressionnistes atteignent un succès commercial. C'est aussi à cette période que les interprétations et les discussions sur le sens du mouvement ont commencé, et elles se prolongent encore aujourd'hui.

Au milieu des hostilités, des critiques d'art et des romanciers comme Duret, Duranty, Rivière, et Zola, défendent les jeunes peintres qui s'intéressent comme eux aux choses de la vie quotidienne et même aux choses vulgaires. Dans Le Roman Expérimental, Zola souligne qu'il faut prendre pour base la nature et que la nature inclut toutes les manifestations de la réalité qui entoure l'homme. Il faut l'observer, l'accepter sous toutes ses formes, et la peindre telle qu'elle est, "sans la modifier ni la rogner en rien."⁵ Degas, lui aussi souligne qu'on ne doit pas présenter une idéalisation, parce que le monde est fait de laideur et de bizarrerie autant que de beauté et de grâce. Rien de la vie universelle ne doit leur demeurer étranger.

Plusieurs peintres modernes et écrivains du jour désertent vers 1875 le fameux café Guerbois pour le café de la Nouvelle Athènes, place Pigalle. C'est dans ce nouveau lieu de rendez-vous que Degas peint l'Absinthe, le tableau montrant deux personnages silencieux et résignés devant leur verre. La femme hébétée devant son absinthe et l'homme bohème semblent s'ignorer, bien qu'ils soient assis l'un à côté de l'autre sur la banquette d'un café. Il y a là,

intentionnellement ou non, un sentiment d'éloignement psychologique. (Voir pl. 8., page 45)

En soulignant l'importance du sujet réel, même s'il est laid, Degas s'approche du naturalisme de Zola. Tous les deux ont su dépeindre le dilemme des ouvriers et leur sort inhumain durant la révolution industrielle, où, forcés à l'oisiveté par la maladie ou le chômage, ils n'ont d'autre recours que l'alcool. Les deux artistes dépeignent avec authenticité les ravages de l'alcoolisme, un des maux les plus graves de l'époque. Dans L'Assommoir, Zola donne une description de la lente et irrémédiable déchéance des ouvriers, symbolisée par Gervaise et Coupeau. Dans le cas de Gervaise, aux circonstances et au milieu, s'ajoute la fatale hérédité d'un père alcoolique à laquelle elle ne peut échapper. On ne peut s'empêcher de trouver une parenté entre le traitement du thème de L'Absinthe et du roman. En ce sens, le tableau de Degas pourrait être une illustration du roman, où Gervaise s'abandonne à l'alcool au côté de Coupeau dans le cabaret du père Colombe et son alambic monstrueux, aux couleurs de l'enfer.

Dans la contemplation du boulevard par Renée, l'héroïne de La Curée, Zola met en scène une prostituée, dont l'attente lourde et mélancolique rappelle aussi L'Absinthe de Degas:

. . . Renée en remarqua particulièrement une,

seule, à une table, vêtue d'un costume d'un bleu dur, garni d'une guipure blanche; elle achevait, à petits coups, un verre de bière, renversée à demi, les mains sur le ventre, d'un air d'attente lourde et résignée.⁶

Pour le peintre, donc, comme pour les écrivains naturalistes, la réalité réside dans le sujet observé, dans la manière de vivre, et c'est pour cela que le portrait tient pour eux une grande place. Degas comme Zola peint des portraits de femmes dans leur travail de blanchisseuses, de repasseuses et de prostituées, et ses sujets sont toujours saisis dans une activité précise. On voit, par exemple, la danseuse fatiguée qui se frotte une jambe ou dénoue ses chaussons, répète sur scène, ou se repose, souvent dans des poses peu flatteuses.

Il y a plusieurs tableaux impressionnistes qui pourraient être des illustrations de romans naturalistes. Dans le roman, Une Page d'Amour, on voit la transposition de La Balançoire que Renoir avait finie deux ans avant la publication du roman. C'est la même atmosphère dans les deux oeuvres. Dans la peinture, la balançoire se trouve dans une allée plantée de grands arbres, dont le feuillage filtre les raies du soleil. Dans le roman, Hélène, qui rend visite à Monsieur Deberle, se trouve dans son jardin avec sa petite fille, qui a le désir de voir sa mère s'envoler. La fillette la persuade de se balancer:

. . . Elle portait une robe grise, garnie de

noeuds mauves. . . . Ses cheveux châtons, aux reflets d'ambre, s'allumaient; . . . tandis que ses noeuds 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.⁷

Il se dégage du tableau de Zola, aussi bien que de celui de Renoir, une impression d'aisance, et de plaisir, qui est établie par l'accord des couleurs. Le bleu de cobalt riche chez Renoir crée une sensation de bonheur tranquille, et les taches roses et fraîches, qui parsèment le tableau, font vibrer la joie innocente. Les chapeaux de paille aident à donner un éclat de soleil de cet après-midi de loisir. C'est un jeu de couleurs qui éveille tous les sens du spectateur. (Voir pl. 9., page 48)

En avril 1876, tandis que L'Assommoir, rempli de descriptions vivantes de blanchisseuses au travail, paraît en feuilleton dans Le Bien Public, cinq tableaux de Degas dépeignant des blanchisseuses sont présentés à l'exposition impressionniste. Il est intéressant de noter que, en juin de cette même année, dans un article paru dans la revue russe, Le Messager de l'Europe, Zola parle de cette exposition et précisément de Degas et du fait que ce peintre "aime beaucoup l'actualité, la vie intérieure et ses types quotidiens."⁸ Cependant, l'écrivain n'établit aucun parallèle entre les tableaux des blanchisseuses de Degas et ceux de son roman.

Une des descriptions de L'Assommoir, de la boutique de Gervaise un après-midi de juin, évoque l'atmosphère de chaleur étouffante et la lumière éclatante dans la peinture La Repasseuse de Degas qui se trouve aujourd'hui au Musée Métropolitain à New York:

. . . le soleil tombait d'aplomb sur la devanture, . . . 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. Il faisait là une température à crever . . . les pièces qui séchaient en l'air, pendues aux fils de laiton, fumaient, étaient raides comme des copeaux. . . .⁹

L'effort évident exercé par la repasseuse dans plusieurs des tableaux de Degas nous rappelle celui de Clémence dans L'Assommoir qui "appuyée fortement sur l'établi, les poignets retournés, les coudes en l'air et écartés, pliait le cou dans un effort."¹⁰ Ses épaules remontent avec le jeu lent des muscles "mettant des battements sous la peau fine."¹¹ C'est un effet remarquable d'authenticité visuelle qu'on trouve chez le peintre aussi bien que chez l'écrivain. (Voir pl. 10., page 50)

Les sujets de Degas sont toujours placés dans leur milieu naturel, ce qui généralement pour lui signifie baignés dans la lumière artificielle. Cependant, c'est la vie en plein air qui intéresse la plupart des Impressionnistes. De plus, la majorité semble préférer peindre des scènes plaisantes et légères. Plusieurs tableaux montrent

des activités de divertissements au Bois de Boulogne qui avait été transformé en jardin public, et qui était devenu la promenade privilégiée des riches Parisiens. On y a créé un lac artificiel, et en hiver, le patinage est à la mode. Renoir capte sur sa toile, Les Patineurs au Bois de Boulogne, les patineurs bourgeois qui s'amusent sur la glace de l'étang. La surface du tableau est sombre et rompue seulement par les filets de neige, et les touches de rouge ça et là ajoutent une note vive à la scène. Les écharpes rouges, le bord d'une jupe rouge, et les pantalons rouges de deux soldats de la garde impériale se font écho et accentuent le mouvement. (Voir pl. 11, page 52) On pense aux amants dans La Curée, Renée et Maxime, qui filent "tous deux dans l'air glacé, du vol rapide des hirondelles qui rasent le sol."¹² Dans cette scène, le Bois est "tout gris, avec des filets de neige, semblables, le long des branches, à de minces guipures."¹³

L'après-midi, le Bois de Boulogne est plein de messieurs qui se promènent et de femmes oisives qui vont faire trotter leurs chevaux de luxe. On y aperçoit aussi plusieurs voitures à cheval le long des sentiers. Cela est bien décrit dans La Curée, le roman dans lequel toute action est insérée entre deux évocations du Bois de Boulogne. Dans la première page, l'écrivain nous présente un tableau impressionniste de l'embouteillage ordinaire des voitures

à cheval le long des berges du lac:

. . . Le soleil se couchait dans un ciel d'octobre, d'un gris clair, strié à l'horizon de minces nuages. Un dernier rayon, qui tombait des massifs lointains de la cascade, enfilait la chaussée, baignant d'une lumière rousse et pâlie la longue suite des voitures devenues immobiles. Les lueurs d'or, les éclairs vifs que jetaient les roues semblaient s'être fixés le long des réchamps jaune paille de la calèche, dont les panneaux gros bleu reflétaient des coins du paysage environnant. Et, plus haut, en plein dans la clarté rousse qui les éclairait par derrière, et qui faisait luire les boutons de cuivre de leurs capotes à demi pliées, retombant du siège, le cocher et le valet de pied, avec leur livrée bleu sombre, leurs culottes mastic et leurs gilets rayés noir et jaune, se tenaient raides, graves, et patients, comme des laquais de bonne maison qu'un embarras de voitures ne parvient pas à fâcher.¹⁴

Zola utilise ici les mots comme ses amis peintres se servent de la couleur. Il note les jeux de la lumière sur les calèches et rend la sensation du mouvement et de la fugacité.

Dans le Bois de Boulogne on avait aussi aménagé l'hippodrome de Longchamp, où se rendait régulièrement le public parisien pour s'amuser. Degas, intéressé au thème des courses de chevaux pendant une vingtaine d'années, a commencé la série des courses à Longchamp en 1862. Dans le tableau, Chevaux de Courses devant les Tribunes, on voit les chevaux montés par des jockeys, dont les mouvements différents soulignent l'effet d'espace du champ de courses. C'est un tableau lumineux avec les taches de couleurs riches des gilets des jockeys. (Voir pl. 12., page 54). Dans

Nana, un des romans des Rougon-Macquart, c'est l'éclairage des courses, le jour du Grand Prix, que Zola nous présente d'une manière impressionniste:

. . . La course s'achevait comme inaperçue dans l'attente du Grand Prix, lorsqu'un nuage creva sur l'Hippodrome. Depuis un instant, le soleil avait disparu, un jour livide assombrissait la foule. Le vent se leva, ce fut un brusque déluge, des gouttes énormes, des paquets d'eau qui tombaient. Il y eut une minute de confusion, des cris, des plaisanteries, des juréments, au milieu du sauve-qui-peut des piétons galopant et se réfugiant sous les tentes des buvettes. Dans les voitures, les femmes tâchaient de s'abriter, tenaient à deux mains leurs ombrelles, pendant que les laquais effarés couraient aux capotes. Mais l'averse cessait déjà, le soleil resplendissait dans la poussière de pluie qui volait encore. Une déchirure bleue s'ouvrait derrière la nuée, emportée au-dessus du Bois. Et c'était comme une gaieté du ciel, soulevant les rires de femmes rassurées; tandis que la nappe d'or, dans l'ébrouement des chevaux, dans la débada et l'agitation de cette foule trempée qui se secouait, allumait la pelouse toute ruisselante de gouttes de cristal.¹⁵

Les grands boulevards créés par "l'haussmannisation" sont un sujet populaire. Plusieurs artistes, n'aimaient pas le fait que tous les nouveaux bâtiments se trouvaient en alignement parfait, l'un après l'autre. Certains d'entre eux ont protesté, soutenant que le gouvernement, sous l'influence des ingénieurs, avait presque commis un acte criminel en étouffant la créativité française d'une manière flagrante. Il avait fait preuve, à leur avis, d'un énorme manque de goût, ce qui résultait en une monotonie triste. Pour Victor Hugo, la longue avenue en ligne droite

représentait le symbole du pouvoir arbitraire, aussi bien que le triomphe de l'utilité sur l'histoire. Exilé, l'écrivain a même adressé à Haussmann un poème ironique, où il fait allusion à l'omniprésence de la lettre "N", que Napoléon III avait blasonnée partout sur les bâtiments. Pour Hugo, la transformation de Paris était un désastre.

Renoir était lui aussi plein de regrets pour la perte des bâtiments historiques remplacés par des constructions froides, mises en rang comme des soldats en revue. Un de ces bâtiments en alignement parfait était le Grand Hôtel situé au coin du boulevard des Capucines. Dans le tableau Le Boulevard des Capucines, que Monet peint du deuxième étage, assis dans le vieux salon de Nadar, l'artiste porte son regard dans la rue, et dépeint le boulevard et le Grand Hôtel qui se dorent au soleil. A côté du Grand Hôtel on voit un autre bâtiment qui semble identique à l'hôtel. Les photos de l'époque révèlent l'uniformité de cette architecture. Cependant, l'oeil de Monet dépasse cette stérilité. Dans son tableau, la rigidité de la scène, créée par la régularité des bâtiments, est adoucie. En peignant les grandes branches d'arbres au premier plan, l'artiste camoufle des parties de bâtiments, ce qui aide à rendre flou le reste. C'est l'automne, et on voit les feuilles des arbres aux couleurs jaunes explosives, qui divisent le boulevard et le font apparaître plus large.

A droite, se détachent les silhouettes de deux hommes en haut-de-forme se penchant d'un balcon invisible. On dénote ici l'influence du traitement de l'espace à la manière des artistes japonais que l'on avait découverts à l'époque avec beaucoup d'enthousiasme. (Voir pl. 13., page 58)

Renoir, lui aussi, déguise la rigidité de l'architecture d'Hausmann. Dans son tableau, Les Grands Boulevards, on constate le même phénomène. On ne voit qu'une partie d'un bâtiment qui ressemble au Grand Hôtel. Ses lignes régulières sont aussi adoucies par une rangée du feuillage des arbres au premier rang, et la ligne du toit se noie, en partie, absorbée dans le ciel. A gauche, près d'un kiosque, un personnage est assis à l'ombre d'un arbre, perdu dans la lecture d'un journal. Deux hommes en haut-de-forme s'entretiennent, et tout près, une femme habillée avec élégance, s'avance avec ses enfants vers un équipage à cheval qui s'approche. Dans cette voiture, on voit un autre homme en haut-de-forme avec une femme, un parasol à la main. Ce sont les riches patrons des grands boulevards, qui, comme le kiosque, constituent des taches différentes de couleurs et qui soulignent la diversité de la vie, et l'animation du quartier. (Voir pl. 14., page 59). Les deux peintres réussissent à interpréter le nouveau Paris selon les conventions de leur art nouveau. En se servant d'un trait de pinceau ondulant, et de couleurs fortes, ils

captent un moment fugitif. Ils donnent leur impression et le spectateur reçoit une sensation vive de la vie contemporaine dans la rue.

Les nouveaux bâtiments étaient un peu trop arrangés pour le goût des gens de tous les milieux, mais il faut remarquer que Haussmann et Napoléon, en créant ces grands boulevards, ont donné à la ville de la lumière, de l'air et de l'espace. Parmi ceux qui ont regretté la destruction des vieux bâtiments, et des rues étroites et pittoresques, il y en avait, malgré tout, plusieurs qui ont sincèrement apprécié les arbres et les jardins. On a littéralement transporté la nature au milieu de la vie quotidienne de Paris.

La Rue Montorgueil de Monet, dépeint la foule au-dessous des drapeaux multicolores agités par le vent. C'est une peinture très dynamique et en la regardant on est tenté de reculer pour éviter d'être happé par le grouillement de la foule qui s'écoule dans la rue. (Voir pl. 15., page 61) Cette multitude de taches noires nous fait penser à la masse furieuse de Germinal, le roman de Zola où les mineurs, conduites par la faim, déferlent dans la rue pour réclamer du pain. C'était "une masse compacte, . . . serrée, confondue, au point qu'on ne distinguait ni les culottes déteintes, ni les tricots de laine en loques, effacés dans la même uniformité terreuse, . . . on voyait seulement les

trous des bouches noires."¹⁶

Le peintre Caillebotte capte le boulevard sur la toile d'une manière très différente. Son boulevard montre surtout un vide désolé, ce qui contraste avec les boulevards de Monet et de Zola dont on vient de discuter. Le boulevard de Caillebotte est, avec ses maisons résidentielles, un document très typique de l'architecture de Haussmann. Ses lignes dures et sa lumière criarde en comparaison avec les tons plus vaporeux de Monet le distinguent si fortement des autres peintres impressionnistes, que certains critiques insistent sur le fait qu'il ne faut pas l'inclure parmi ce groupe. On ne doit, pourtant, pas restreindre la définition de l'Impressionnisme à signifier seulement, par exemple, le trait de pinceau, et puis rejeter un peintre comme Caillebotte parce qu'il n'adhère pas à ce critère. En effet, comme les autres artistes, il renonce à la religion et à la mythologie en faveur du monde contemporain. Comme plusieurs d'entre eux, il tire la plupart de ses sujets de Paris et de sa banlieue.

En regardant le boulevard de Caillebotte dans le tableau Homme nu-tête vu de Dos à la Fenêtre, le spectateur plonge son regard sur le boulevard, comme on l'a fait pour le tableau Le Boulevard des Capucines de Monet. Cependant, chez Caillebotte, on est confronté à un boulevard en ligne droite et à des bâtiments réguliers et uniformes d'un

quartier résidentiel. Le spectateur aperçoit la rue par-dessus l'épaule d'un homme qui, montrant le dos au spectateur, se trouve debout devant la fenêtre, absorbé dans ses pensées. C'est le même observateur pensif, le citadin du mouvement impressionniste et naturaliste. (Voir pl. 16., page 64)

A propos de l'exposition de 1876, Edmond Duranty, un des écrivains naturalistes éminents et grand ami de Degas, associe fermement l'Impressionnisme aux idées du Naturalisme dans le pamphlet La Nouvelle Peinture. Il y fait appel aux peintres pour continuer à se concentrer sur la vie contemporaine:

. . . Et puisque nous accolons étroitement la nature, nous ne séparerons plus le personnage du fond d'appartement ni du fond de rue. Il ne nous apparaît jamais, dans l'existence, sur des fonds neutres, vides et vagues. Mais autour de lui et derrière lui sont des meubles, des cheminées, des tentures de murailles, une paroi qui exprime sa fortune, sa classe, son métier: il sera à son piano, ou il examinera son échantillon de coton dans son bureau commercial, ou il . . . appliquera le fer à repasser sur la table à tréteaux, ou bien il sera en train de déjeuner dans sa famille, ou . . . il évitera des voitures en traversant la rue.¹⁷

L'écrivain demande aux artistes d'enlever le mur qui sépare l'atelier de la vie ordinaire du dehors, et de créer une ouverture sur la rue. Il souligne que "c'est par la fenêtre que nous communiquons avec le dehors," et que "le cadre de la fenêtre, selon que nous en sommes loin ou près, que nous nous tenions assis ou debout, découpe le spectacle

extérieur de la manière la plus inattendue."¹⁸

Quelques années plus tard, à propos de l'exposition de 1880, Joris-Karl Huysmans, adhérant encore au mouvement naturaliste, souligne que :

Toute la vie moderne est à étudier encore;
 Tout est à faire: les galas officiels, les salons, les bals, les coins de la vie familière, de la vie artisanale et bourgeoise, les magasins, les marchés, les restaurants, les cafés, les zincs, enfin, toute l'humanité, à quelque classe de la société qu'elle appartienne et quelque fonction qu'elle remplisse, chez elle, dans les hospices, dans les bastringues, au théâtre, dans les squares, dans les rues pauvres, ou dans ces vastes boulevards . . . toute cette fièvre moderne que présente l'activité de l'industrie, toute la magnificence des machines, tout cela est encore à peindre. . . .¹⁹

Les peintres impressionnistes et les écrivains naturalistes qui ne s'étaient pas encore engagés dans cette voie, ont suivi ce conseil. Ils ont créé toute une histoire picturale et descriptive réaliste de la vie contemporaine.

La gare, le train, et son tourbillon d'activité est un sujet populaire qui montre les progrès accomplis par l'industrie: l'arrivée du train à vapeur. Monet peint toute une série de tableaux de la gare Saint-Lazare, parmi lesquels deux locomotives qui vomissent leur fumée blanche ou bleuâtre qui envahit la foule entassée dans la gare. Une des locomotives entre en gare, tandis que l'autre la quitte dans un nuage de vapeur. (Voir pl. 17, page 66) Manet lui aussi peint la gare Saint-Lazare, ce terminus de la ligne d'Argenteuil à Paris, mais, contrairement à Monet qui

descend sous la vaste marquise de fer et de verre de la gare pour arriver au niveau des voies de chemin de fer, Manet la voit d'en haut. Dans Le Chemin de Fer, Manet place une femme et une petite fille au bord de la rue qui donne sur les voies de chemin de fer plus bas. La femme, assise, le dos à la grille avec un livre sur les genoux, lève les yeux et porte son regard sur le spectateur qui s'approche dans la rue, tandis que la fillette, le dos à la rue, regarde intensément la gare pleine de fumée et de vapeur. (Voir pl. 18., page 68)

Lors de la troisième exposition de 1877, Zola défendait le choix de ce sujet critiqué, soulignant que la peinture "est aujourd'hui, . . . dans ces cadres modernes d'une si belle largeur. Nos artistes doivent trouver la poésie des gares, comme leurs pères ont trouvé celle des forêts et des fleuves."²⁰ Quelques années plus tard, le romancier naturaliste va créer La Bête Humaine, le roman, où le vrai protagoniste n'est pas l'être humain, mais le train, création et symbole de l'âge scientifique.

Dans Les Romanciers Naturalistes, Zola explique que le romancier naturaliste "affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages."²¹ Il joue le rôle strict d'un savant, de

l'investigateur scientifique, qui s'en tient aux faits observés et qui garde pour lui ses émotions. Cependant, il faut remarquer que, malgré son enseignement, l'effort de Zola pour être objectif n'est pas toujours un succès. Dans Les Rougon-Macquart, on trouve plusieurs exemples, où l'écrivain fait preuve de subjectivité, et où le lecteur est conscient que l'écrivain est là et qu'il moralise. En dépeignant la déchéance de Coupeau et de Gervaise dans L'Assommoir, par exemple, la voix narrative de Zola est présente partout, au point qu'il avertit le lecteur que le couple est sur le déclin, ". . . Et le gros baiser qu'ils échangèrent à pleine bouche au milieu des saletés du métier, était comme une première chute, dans le lent avachissement de leur vie."²² L'art de Zola n'est donc pas froidement objectif. Il ne faut pas oublier son idée que l'on voit la création, dans une oeuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité.

Chez le peintre impressionniste, on remarque aussi un effort d'objectivité, et on note, dans la plupart des cas, l'absence de toute intrusion du moi dans l'interprétation. Il y a chez lui le même besoin d'utiliser la méthode scientifique pour pouvoir donner une peinture vraie et objective. Pour lui, modernité, réalisme et enregistrement fidèle de l'impression, directement devant le motif, sont des notions substantiellement liées. Dans ce but, le peintre-flâneur

et l'écrivain-flâneur sont nés. Le flâneur devient un acteur principal dans le théâtre de la vie quotidienne à Paris. Il est journaliste, écrivain ou peintre et il est toujours en marche, promenant un regard aigu de détective. Il regarde les personnes et les phénomènes autour de lui avec un détachement impartial comme si les événements naturels pouvaient lui raconter leur propre histoire sans son intrusion. On le voit sur les boulevards, aux courses, à l'opéra, ou au café-concert. Baudelaire, Zola, Duranty, les Goncourt, Degas, Caillebotte et Manet, pour ne citer que quelques noms, ont joué le rôle de flâneur parisien. Dans Le Peintre de la Vie moderne de Baudelaire, on trouve des descriptions et des impressions intenses de la vision et de la jouissance du flâneur:

. . . Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Etre hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito.²³

Cette flânerie, où l'artiste prend le pouls de la ville, se perpétue chez les surréalistes, où elle leur révèle les bizarreries, le côté insolite des choses.

La foule est le domaine du flâneur. En 1860, le flâneur avait acquis plusieurs caractéristiques du dandy, homme

élégant, à la mode, avec son haut-de-forme et sa tenue tirée à quatre épingles. Manet était un bon exemple de flâneur avec ses manières raffinées, et son savoir-faire. Antonin Proust souligne que "Paris n'a jamais connu de flâneur semblable à lui et de flâneur flânant plus utilement."²⁴ On voit souvent le flâneur représenté dans les tableaux des peintres impressionnistes. Degas et Caillebotte lui consacrent une place privilégiée. Dans Place de la Concorde de Degas, on voit comment le flâneur se promène nonchalamment dans la pose caractéristique, un bras replié derrière le dos. (Voir pl. 19., page 72). Les caricaturistes, comme Daumier, s'amuse aux dépens du flâneur créant des dessins humoristiques, qui souvent apparaissaient dans les mêmes journaux où le flâneur-écrivain publiait ses articles.

Pour obtenir, donc, un effet d'authenticité, l'artiste se plonge dans le milieu qu'il va capter, pour étudier minutieusement tout ce qui y arrive. Au cours d'une dizaine d'années, Degas a recherché avec soin tout ce qui touchait au monde de la danse, et de la même manière, en préparation de chaque roman de ses Rougon-Macquart, Zola a entrepris des recherches approfondies. Avant d'écrire Germinal, par exemple, il lit des livres sur son sujet, prend des notes sur les lieux à décrire, et visite le pays en grève pour se familiariser intimement avec le monde de la mine. Il apprend le vocabulaire technique de la mine, et introduit

dans le roman la langue populaire, comme il l'avait fait dans L'Assommoir, où il avait peint le peuple, l'ouvrier et sa condition pénible et précaire. Zola comme Degas a créé ainsi une palette de tons neufs, pour exprimer avec authenticité la vision des êtres et des choses dans la nature, et, pour montrer les mouvements. Le peintre a dû combiner les divers éléments de l'essence et de l'huile pour obtenir l'effet désiré, et Zola a dû créer un vocabulaire original. Les Goncourt avaient déjà ressenti ce besoin de créer des tournures nouvelles et même des termes neufs. Ils disloquent l'ancienne phrase, la tordent pour pouvoir rendre ce qu'ils désirent avec perfection. S'ils ne trouvent pas dans le lexique des mots justes pour traduire toutes les nuances de leurs sensations ou de leurs sentiments, ces peintres de la plume inventent, avec audace, des mots nouveaux.

On a beaucoup écrit sur le rapport qui existe entre les théories scientifiques contemporaines sur la lumière et les recherches des peintres impressionnistes. La conclusion des théoriciens est que le spectre entier des couleurs dérive, en fait, de quelques teintes pures dont le mélange optique s'opère sur la rétine. Aucune couleur n'existe réellement dans la nature. Elle est l'illumination de l'éclairage, composée des mêmes éléments que la lumière du soleil; ce qui veut dire, les sept tons du spectre: le

rouge, l'orange, le jaune, le vert, le bleu, l'indigo, et le violet. Ces couleurs sont, tour à tour, décomposées et recomposées sur chaque objet selon l'inclination des rayons qui déterminent l'intensité de l'éclairage et de la couleur. L'ombre n'est pas rendue par l'absence de la couleur en contraste avec sa présence, mais plutôt par l'échange d'ondes lumineuses qui existe entre les objets, et qui crée une gamme de tons complémentaires. C'est cela qu'on appelle la loi des valeurs. Dans Mon Salon, Zola, parlant de la formule de Manet, écrit:

. . . Une seule règle l'a guidé, la loi des valeurs, la façon dont un être ou un objet se comporte dans la lumière: l'évolution est partie de là, 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.²⁵

Pour pouvoir se soumettre à la loi des valeurs, l'artiste doit maintenir l'intégrité de la gamme des tons. Zola ajoute:

Si vous partez d'une note plus claire que la note réelle, vous devrez suivre une gamme toujours plus claire; et le contraire devra avoir lieu, lorsque vous partirez d'une note plus foncée.²⁶

A propos des peintres impressionnistes, Duranty a dit:

. . . Dans la coloration, ils ont fait une véritable découverte, La découverte de ceux d'ici consiste proprement à avoir reconnu que la grande lumière décolore les tons, que le soleil reflété par les objets tend, à force de clarté, à les ramener à cette unité lumineuse qui fond ses sept rayons prismatiques en un seul éclat incolore, qui est la lumière . . . ils sont arrivés

peu à peu à décomposer la lueur solaire en ses rayons, en ses éléments, et à recomposer son unité par l'harmonie générale des irisations qu'ils répandent sur leurs toiles. . . . Le plus savant physicien ne pourrait rien reprocher à leurs analyses de la lumière.²⁷

A l'occasion de la troisième exposition, en 1877, Georges Rivière loue Pissarro et la variété des tons dans ses tableaux:

. . . Le public a-t-il jamais observé combien le feuillage de chaque arbre était différent et combien les rapports entre tous étaient justes? . . . C'est cette différence et ces rapports qui constituent l'harmonie puissante des oeuvres de M. Pissarro. Et ces ciels si légers, si bien au fond des paysages, on ne les admire pas comme on le devrait,²⁸

Monet a assez vite abandonné le procédé classique où on mélangeait les couleurs sur la palette. Il commence à juxtaposer directement sur la toile, en petites touches, les couleurs pures du spectre. Celles-ci, vues à une certaine distance, agissent comme la lumière du soleil sur l'oeil de l'observateur, les rayons de chaque couleur se mélangeant avec les autres, donnant souvent l'effet de brillance et de scintillement. Ce n'est rien moins qu'une révolution. Dans La rue Montorgueil, la toile est vivement colorée, et il y a là un dynamisme intense créé par une multitude de petites touches serrées. De près tout semble abstrait, mais quand on recule, l'oeil, comme dans la nature, reconstitue l'objet, et on voit la foule dans la rue et les drapeaux multicolores agités par le vent. (Voir pl. 15., page 61)

Convaincu que ce qui était important était de rendre les effets de la lumière, Monet s'est mis à étudier les reflets de la lumière dans l'eau. C'est à Argenteuil, sur les bords de la Seine ou glissant dans son bateau-atelier, qu'il a fait ces études de l'eau, et qu'il a créé vraiment de belles peintures. Un des thèmes favori était celui des voiliers qui s'avançaient silencieusement sur la Seine. Les tableaux de cette période dépeignent des régates ou montrent simplement les bateaux à l'amarre. Le peintre y porte toute son attention sur la représentation de la mouvance de l'eau et du paysage qui s'y reflète. Rentré à Paris, Monet commence la série de vues de la gare Saint-Lazare où l'air saturé de brume ou de vapeur retient son intérêt. Les reflets dans l'air sont plus fugitifs que dans l'eau, et on voit la forme s'estomper de plus en plus.

C'est au cours des années 1890 que Monet commence à sérieusement étudier les variations sur le même sujet, au même endroit. Il analyse les changements d'éclairage au fil des heures et des saisons. Il a fait une multitude d'études sur la cathédrale de Rouen où il suit les jeux successifs d'ombre et de lumière sur la façade du bâtiment. Il a composé une trentaine de versions de la cathédrale, toujours montrée sous le même angle, mais aux tons différents selon le climat et l'heure de la journée.

C'est en 1880 que les Impressionnistes se sont

séparés. Cette dispersion du groupe avait déjà été pressentie par Armand Silvestre, et Zola la rend officielle par un article où il écrit que seul Degas a tiré profit de la scission. Il souligne que l'influence des Impressionnistes a été considérable à cause de leur "recherche plus exacte des causes et des effets de la lumière, influant aussi bien sur le dessin que sur la couleur."²⁹ C'est probablement là un peu ironique de la part de Zola qui s'est éloigné de l'Impressionnisme, quand, tout sujet disparaissant, la lumière est devenue le seul, l'unique personnage. Il ne faut cependant pas oublier que Zola s'est laissé séduire lui aussi par les jeux de la lumière à différentes heures et saisons, à la manière impressionniste. Pourtant, il n'a pas pu accepter l'idée que la réalité chez les Impressionnistes, en particulier celle de Monet, s'effaçait comme chez Mallarmé.

La période brève de la correspondance intense et remarquable entre le naturalisme littéraire et l'impressionnisme pictural est terminée. Peu à peu, le Néo-impressionnisme s'est imposé à Bruxelles. Le mouvement symboliste est né officiellement en 1886 lors de la publication d'un article intitulé "Le Symbolisme" par Jean Moreás dans Le Figaro. Cet écrit sera accueilli comme le manifeste de la nouvelle école littéraire.

NOTES

¹ Paul Alexis, "Les Impressionnistes," Le Cri du Peuple 1er mai 1885: 2.

² Alexis, Naturalisme pas Mort: Lettres inédites de Paul Alexis à Emile Zola (Toronto: University of Toronto Press, 1971) 16.

³ Denys Riout, ed., Les Ecrivains devant L'Impressionnisme (Paris: Macula, 1989) 12.

⁴ Zola, Mon Salon, 281.

⁵ Zola, Le Roman Expérimental, 110.

⁶ Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 420.

⁷ Zola, Oeuvres Complètes, Tome III: 1003-1004.

⁸ Riout 168.

⁹ Zola, Oeuvres Complètes, Tome III: 705.

¹⁰ Zola, Oeuvres Complètes, Tome III: 714.

¹¹ Zola, Oeuvres Complètes, Tome III: 714.

¹² Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 458.

¹³ Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 456.

¹⁴ Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 313.

¹⁵ Zola, Oeuvres Complètes, Tome IV: 266.

¹⁶ Zola, Oeuvres Complètes, Tome V: 276.

¹⁷ Riout 126-127.

¹⁸ Riout 127.

¹⁹ Riout 275-276.

²⁰ Riout 167.

²¹ Zola, Les Romanciers Naturalistes (Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1923) 128.

- 22 Zola, Oeuvres Complètes, Tome III: 710.
- 23 Baudelaire, Charles, Oeuvres Complètes, Edition
Claude Pichois (Paris: Gallimard, 1976) Tome II: 691-692.
- 24 Antonin Proust, Edouard Manet, Souvenirs (Paris:
Librairie Renouard, 1913) 29.
- 25 Zola, Mon Salon, 363.
- 26 Zola, Mon Salon, 100.
- 27 Riout 121.
- 28 Riout 191.
- 29 Zola, Mon Salon, 336.

CHAPITRE IV

LES IMAGES SYMBOLIQUES DE ZOLA

Malgré une enfance pauvre et des débuts difficiles, Zola professe toujours une grande foi en la vie, à la manière de son héros dans le Docteur Pascal:

. . . Il faut marcher, marcher quand même, avec la vie qui marche toujours. Tout ce qu'on propose, les retours en arrière, les religions mortes, les religions replâtrées, aménagées selon les besoins nouveaux, sont un leurre. . . . Connais donc la vie, aime-la . . . il n'y a pas d'autre sagesse."¹

Pour Zola la vie est l'unique manifestation divine. La vie, c'est Dieu, le grand moteur, l'âme de l'univers. Dans L'Oeuvre, par la bouche de Sandoz, il s'exclame avec enthousiasme:

. . . Oui, je veux me perdre en toi, c'est toi que je sens là, sous mes membres, m'étreignant et m'enflammant, c'est toi seule qui sera dans mon oeuvre comme la force première, le moyen et le but, l'arche immense, où toutes les choses s'animent du souffle de tous les êtres!"²

Cette joie de vivre et ce désir d'adhérer pleinement à la vie moderne chez Zola coïncident avec la vision impressionniste. En 1861, dans une lettre à Baille, il note qu'il ne veut pas que "le poète vive en dehors du temps; au contraire, qu'il étudie ses contemporains, leurs faits et leurs paroles."³ Mais, après avoir accepté la réalité, il faut la traiter en poème. Selon Zola, on peut découvrir la poésie en toutes choses. ". . . La poésie coule à plein bord dans tout ce qui existe, d'autant plus large qu'elle est vivante."⁴

Dans Le Naturalisme au Théâtre, Zola écrit que la poésie est "partout, en tout, plus encore dans le présent et le réel que dans le passé et l'abstraction. Chaque fait à chaque heure, a son côté poétique et superbe."⁵ Selon Zola, qu'on le veuille ou non, l'art n'échappe pas au milieu social. En dépit des laideurs, des échecs, des désastres répandus dans les Rougon-Macquart, tout ce qui participe à la vie offre matière à l'art.

Peut-être que la qualité la plus remarquable du génie littéraire de Zola est son imagination puissante. Il faut noter qu'il ne s'agit pas d'une imagination qui bouleverse les faits, ou qui s'évade dans un monde de fantaisie, de rêve ou d'Au-delà, à la manière des écrivains romantiques et symbolistes. Zola part des faits et puis se sert de la licence poétique exigée par son tempérament d'artiste pour magnifier les événements réalistes qu'il dépeint.

Comme les Symbolistes, un des procédés que Zola emploie est le symbole. Cependant, toute ressemblance avec le mouvement symboliste se termine ici, car Zola n'est pas un écrivain symboliste, mais un romancier naturaliste qui se sert du symbole pour imager la réalité. Pour lui, il n'y a pas de réalité hors de la nature, de cette nature qui est le début et la fin de toutes choses. Le bonheur repose dans la capacité de l'homme de comprendre l'omnipuissance des forces naturelles, de l'accepter, et de s'engager dans la lutte,

de travailler.

Partout dans les romans des Rougon-Macquart, on trouve de véritables réseaux de symboles et de métaphores qui amplifient des faits et mettent l'oeuvre au-delà de la vérité élémentaire. C'est un art complexe où s'entrelacent le génie intuitif et le génie constructif, l'examen méticuleux de la réalité et sa traduction en images poétiques.

La Curée, publiée en 1872, montre en grands détails la spéculation et la corruption suscitées par "l'haussmanisation" de Paris. Les grands travaux d'épuration et d'embellissement de la capitale sont commencés dès le début de l'Empire mais le préfet Haussmann est le vrai responsable de la transformation de la ville. Il fallait adapter Paris, de plus en plus peuplé, à ses fonctions de capitale moderne, mais il y avait aussi des considérations de prestige et de stratégie. Les grands boulevards et les larges avenues sont plus pratiques pour les charges de cavalerie et résolvent le problème des rues étroites où on peut facilement ériger des barricades. Ces grands projets urbains sont une aubaine pour les spéculateurs. La corruption abonde, créant une nouvelle classe de parvenus qui amasse de vastes fortunes.

La Curée donne une peinture vive de la décadence morale et spirituelle de cette période de bouleversements à Paris. La société décrite est une société malade,

dérégulée, où Renée a ses amants, son mari Saccard ses maîtresses, et où le père et le fils partagent la même femme. C'est un monde où l'on ne pense qu'à la réussite, à n'importe quel prix, et où il n'est pas nécessaire de faire honneur à ses obligations morales. Ainsi Saccard est prêt à échanger son nom, avant la mort de sa femme Angèle, contre une vaste somme. De plus, un des premiers actes de Saccard après la mort de sa femme, est de se débarrasser de sa fille, car s'il doit s'occuper d'elle, il ne peut pas s'enrichir!

Dans cette société superficielle, l'habit fait le moine. C'est un étalage ostentatoire de richesse à travers les toilettes et les bijoux. Les gens riches et oisifs ne vivent que pour se rencontrer, et les conversations sont banales. Tout au long de La Curée, on parle d'argent vite gagné et dépensé. Zola y peint surtout un Paris nocturne qui attire les profiteurs du régime et ceux qui veulent mener la grande vie. Le Paris nocturne est aussi un thème populaire parmi les Impressionnistes, qui peignent des scènes de cafés-concerts, de théâtre, de galas officiels, et d'opéra. Dans La Loge, le tableau de Renoir, on voit une femme portant une robe du soir, un collier de perles et un châle d'hermine, signes de sa fortune. On a l'impression que l'homme, assis dans le fond, est fier de parader avec sa femme, et qu'ils ont tous les deux très envie de faire

grand cas de leur richesse de parvenus. (Voir pl. 20., 85)

La Curée a paru en feuilleton dès le 19 septembre 1871 dans La Cloche, un pamphlet hebdomadaire, mais a été suspendu juste avant la scène de l'inceste au café Riche. Zola a été accusé de pornographie, d'obscénité et d'immoralité. Il n'a pas eu le choix. Dans une lettre datée du 6 novembre 1871 à Louis Ulbach, le fondateur de La Cloche, Zola le prie de suspendre la publication de son roman pour éviter un procès. Dans sa lettre, Zola souligne qu'il est orgueilleux de ce "livre de combat," qu'il a rassemblé des documents pendant trois années, et ce qui dominait, c'étaient:

. . . les faits orduriers, les aventures incroyables de honte et de folie, l'argent volé et les femmes vendues. Cette note de l'or et de la chair, cette note du ruissellement des millions et du bruit grandissant des orgies, sonnait si haut et si continuellement, que je me décidai à la donner. . . . La Curée, c'est la plante malsaine poussée sur le fumier impérial, c'est l'inceste grandi dans le terreau des millions. J'ai voulu, dans cette nouvelle Phèdre, montrer à quel effroyable écroulement on en arrive, lorsque les mœurs sont pourries et que les liens de la famille n'existent plus."⁶

Par l'usage du symbole, Zola souligne bien que le Second Empire est un régime corrompu qui suscitent des désirs malsains. On comprend le dégoût que voue le jeune écrivain à ce régime.

Zola veut critiquer l'immoralité du Second Empire par

le biais du personnage de Renée Saccard. Elle est victime de son mari, Aristide Saccard, qui symbolise les "appétits d'argent et de spéculation," et qui l'a épousée parce qu'il voulait sa dot pour profiter de "l'haussmannisation" de Paris. Il participe à des transactions immobilières louches, et se sert de sa femme comme il se sert de son hôtel, pour maintenir son crédit derrière une façade d'opulence tandis qu'en réalité il est submergé de dettes.

Renée est aussi victime du nouveau Paris, du vide de la vie du grand monde sous le Second Empire. A cause des mœurs libres de ses amis et de l'ambiance sensuelle de son milieu, Renée est poussée vers l'inceste, vers la séduction de son fils adoptif. Zola a expliqué que Renée, "c'est la Parisienne affolée, jetée au crime par le luxe et la vie à outrance."⁷

Les images symboliques dans les scènes qui précèdent et suivent l'acte incestueux sont frappantes. On comprend l'exaltation de Renée à travers la description du Boulevard des Italiens plein d'animation, de vie, et vu de la fenêtre du café Riche. Par taches fugitives, Zola anime le boulevard:

. . . En bas, sur le boulevard, Paris grondait, prolongeait la journée ardente, Les files d'arbres marquaient, d'une ligne confuse, les blancheurs des trottoirs et le noir vague de la chaussée, où passaient le roulement . . . des voitures. Aux deux bords de cette bande obscure, les kiosques des marchands de

journaux . . . s'allumaient, . . . les trottoirs s'allongeaient sans une raie d'ombre, sous une pluie de rayons qui les éclairait d'une poussière d'or, de la clarté chaude et éclatante du plein jour.⁸

C'est une scène en pleine activité où "des promeneurs passaient par groupes, des filles, deux à deux, traînaient leurs jupes, . . . en jetant autour d'elles des regards las et souriants."⁹ Zola décrit les émotions intérieures de Renée à travers les nuances d'un paysage impressionniste, où les lumières, en contraste avec les ombres, viennent de toutes les directions. Ce tableau nous rappelle Boulevard Montmartre de Pissarro, qui avec son va-et-vient incessant dépeint la vie active de la ville. (Voir pl.21., page 88)

Après l'acte incestueux, ce même boulevard est perçu par Renée sous un éclairage différent:

. . . En bas, la chaussée et les trottoirs s'enfonçaient, s'allongeaient, au milieu d'une solitude grise. Toutes ces roues grondantes de fiacres semblaient s'en être allées, en emportant les clartés et la foule. Sous la fenêtre, le café Riche était fermé, pas un filet de lumière ne glissait des volets . . . tout le long de ce ruban d'ombre, . . . elle ne voyait plus que les taches symétriques des kiosques rougissant et verdissant la nuit, sans l'éclairer, . . . Les arbres découpaient leurs branches hautes sur un ciel clair, tandis que la ligne irrégulière des maisons se perdait avec les amoncellements d'une côte rocheuse au bord d'une mer bleuâtre. Mais cette bande de ciel l'attristait.¹⁰

Le boulevard auparavant vivant est maintenant, encore une fois vu à travers la conscience de Renée, immobile,

désert et comme mort. La ville est noire et pleine d'ombres, et l'orchestre s'est tu. Il est évident que la solitude de la rue répond à la solitude intérieure de Renée. Elle se sent vide et coupable mais se console:

Ce qui restait au ras de l'avenue déserte, du bruit et du vice de la soirée, l'excusait. . . . Penchée sur l'ombre, elle respira ce silence frissonnant, cette senteur d'alcôve, comme un encouragement qui lui venait d'en bas, comme une assurance de honte, partagée et acceptée par une ville complice.¹¹

Sa culpabilité est partagée. L'Empire, qui l'a menée vers une vie de décadence, est le vrai coupable.

Au cours du bal de la Mi-Carême, chez Saccard, le lecteur constate l'agitation et l'inquiétude de Renée, vue à travers la danse. Le cotillon "monstre" et ses figures indécentes et vulgaires, son "tohubohu inexprimable," et sa mêlée confuse, correspondent à l'image tumultueuse de la vie de Renée. Elle a reçu un tel choc à la nouvelle que son amant, Maxime, va épouser la jeune Louise, qu'elle comprend tout à coup la futilité et la fausse gaieté de ces divertissements mondains. La sauvagerie du spectacle du bal, la déchéance des femmes qui perdent tout contrôle, et les plaisirs effrénés de cette société lui inspirent maintenant du dégoût. Dans L'Assommoir, on assiste aussi à la dégradation de la femme pendant le bal, comme dans la scène où Gervaise retrouve sa petite fille Nana, maintenant prostituée, dans un bal de guinguette.

Les Impressionnistes traitent avec succès le thème de la guinguette populaire. Renoir, par exemple, peint la foule populaire et colorée qui hante ces établissements aux bords de la Seine. Dans sa peinture impressionniste, Le Moulin de la Galette, on voit l'effet de la lumière jouant sur les visages des danseurs. C'est le bal au café en plein air, un thème qui séduira aussi Manet. (Voir pl. 22., 91)

Les symboles sont abondants dans tous les romans des Rougon-Macquart. Dans Le Ventre de Paris, publié en 1873, ce n'est pas le thème de l'appétit de l'or, luxe ou volupté qui domine, mais c'est, comme Zola l'écrit dans la Préface, "l'appétit sanguin pour de beaux légumes et de beaux quartiers de viande rouge"¹² qui est au centre. C'est dans le cadre des Halles que Zola décrit la lutte entre les "Maigres" et les "Gras", représentés par Florent et Lisa Quenu. Le ventre de Paris, les Halles, symbolisent "le ventre de l'humanité et, par extension, la bourgeoisie digérant, cuvant en paix ses joies et ses honnêtetés moyennes."¹³ Le parallélisme entre la bourgeoisie qui appuie le Second Empire et les énormes quantités de nourriture est évident. On comprend le dégoût de Zola quand il décrit la cuisine des Quenu où "la graisse débordait."¹⁴ On voit des montagnes d'aliments et on apprend que Lisa, la charcutière, veut à tout prix préserver le "statu quo" afin

de gagner plus d'argent et de manger en paix. Elle est très grosse avec son "cou gras" et "ses joues rosées, où revivaient les tons tendres des jambons."¹⁵ Lisa se sent menacée par Florent, l'idéaliste maigre qui rompt sa tranquillité en appelant la justice sociale. Elle le trouve dangereux parce qu'il a survécu dans la jungle pendant trois jours sans nourriture: "Car enfin, jamais les honnêtes gens ne se mettent dans des positions pareilles."¹⁶

C'est la lutte éternelle des "Maigres" contre les "Gras" qui mènent avec satisfaction une vie égoïste. Vers la fin du Ventre de Paris on ne voit que l'égoïsme et le sadisme de cette classe moyenne qui participe à la destruction de Florent. A ce moment-là, Zola ne décrit pas ces gras par leurs noms individuels, mais ce sont "les ventres et les gorges énormes"¹⁷ retenant leur haleine qui jettent le personnage dans les bras de la police. Florent comprend que les Halles sont complices, que c'est le quartier qui le livre. "Autour de lui, montait la boue de ces rues grasses."¹⁸

Zola sait bien tirer des effets remarquables de la métaphore. Premièrement, il faut noter le titre du roman La Curée. Cette vision de la curée est déjà familière à l'écrivain, car il l'a utilisée plusieurs fois dans La Fortune des Rougon, où l'Empire est montré comme "le règne de la curée ardente." Cette image puissante d'une fin de

chasse violente illustre l'idée que Zola se fait de la société impériale. La curée, c'est l'explosion de la sauvagerie, de l'animalité humaine, et avec cette métaphore bestiale, Zola dénonce le Second Empire comme le règne des appétits individuels débridés. Quant aux personnages, si Saccard a la fonction de chasseur, Renée représente une part du gibier. L'image obsédante de la chasse hante La Curée, et Zola renforce cette vision par des sensations olfactives puissantes:

(Aristide Saccard) . . . aspirait ces souffles encore vagues qui montaient de la grande cité, ces souffles de l'Empire naissant, où traînaient déjà des odeurs d'alcôves et de tripots financiers, des chaleurs de jouissances. Les fumets légers, qui lui arrivaient lui disaient qu'il était sur la bonne piste, que le gibier courait devant lui, que la grande chasse impériale, la chasse aux aventures, aux femmes, aux millions commençaient enfin. Ses narines battaient, son instinct de bête affamée saisissait merveilleusement au passage les moindres indices de la curée chaude dont la ville allait être le théâtre.¹⁹

Ici, Zola va au-delà de l'Impressionnisme en peinture pour rejoindre les scènes intenses et imprégnées de violence de l'Expressionnisme et des couleurs ardentes des Fauves.

La métaphore de l'eau souvent liée à l'or, est centrale à La Curée. Dès le début du roman, s'établit un parallèle dramatique entre la violence de la vague et l'augmentation constante de la spéculation financière:

. . . Aristide Saccard, depuis les premiers jours sentait venir ce flot montant de la spéculation, dont l'écume allait couvrir Paris entier. Il en suivit les progrès avec une attention profonde.

Il se trouvait au beau milieu de la pluie chaude d'écus tombant dru sur les toits de la cité.²⁰

Saccard est convaincu que la "pluie d'or" qui bat les murs tombera plus drue chaque jour. Il fait fortune sans scrupules par des moyens corrompus. La vision qu'il a d'un empire financier en pleine expansion est décrite comme une grande masse d'eau qui s'élargit sans cesse; un lac, à la fin, métamorphosé en océan. Au milieu de cette image, on voit paraître Saccard, le nageur "hardi":

. . . Il lui semblait qu'une mer de pièces de vingt francs s'élargissait autour de lui, le lac devenait océan, emplissait l'immense horizon avec un bruit de vagues étrange, une musique métallique qui lui chatouillait le coeur; et il s'aventurait, nageur plus hardi chaque jour, plongeant, reparaissant tantôt sur le dos, tantôt sur le ventre, traversant cette immensité par les temps clairs et par les orages, comptant sur ses forces et son adresse pour ne jamais aller au fond.²¹

Sur les hauteurs de Montmartre, Saccard et sa femme regardent tout Paris, toute une "mer vivante et pullulante, . . . océan de maisons aux toits bleuâtres, pareil à des flots pressés emplissant l'immense horizon."²² Zola prend ce prétexte pour nous brosser un tableau impressionniste de Paris en automne, transformé en poussière et en rosée d'or, sous les chatoiements de la lumière:

. . . le soleil se couchait dans un nuage rouge, et, tandis que les fonds emplissaient d'une brume légère, une poussière d'or, une rosée d'or tombait sur la rive droite de la ville, . . . C'était comme le coin enchanté d'une cité des Mille et une Nuits, aux arbres d'émeraude, aux toits de saphir, aux girouettes de rubis. Il vint un moment où le rayon qui glissait entre deux nuages fut si

resplendissant, que les maisons semblèrent
flamber et se fondre comme un lingot d'or dans
un creuset.²³

En se servant de métaphore liquide, en particulier l'eau qui coule, en créant des reflets mobiles, Zola peint un Paris en mouvement. Quand Florent, dans Le Ventre de Paris s'égare dans la foule des Halles, Zola évoque aussi la mer. Il n'est qu'une chose battue, roulée, au fond de la marée. Il bute et tombe en essayant de trouver la route pour sortir de la Rue du Pont-Neuf. Chaque fois il retombe à la même pointe Saint-Eustache, ". . . il était repris par les Halles, le flot le ramenait."²⁴ Élément de description encore, c'est aussi, pour une part, autour de l'eau que s'anime et se construit la serre, à la fin du chapitre I dans La Curée, "la masse d'eau chaude."

Il y a un flux de métaphores qui parsèment les romans des Rougon-Macquart; leur masse assure pour une part l'unité même de la narration, lie les thèmes. Dans La Curée, pour décrire le Paris du Second Empire, Zola se sert plusieurs fois de l'image de l'auberge mal famée. Il compare la ville à un lieu ou à une alcôve de troisième classe. Dès les premières pages du roman, Zola nous avertit que l'Empire va faire de Paris "le mauvais lieu de l'Europe".²⁵ Puis l'auteur compare la ville à "une alcôve colossale où l'on aurait soufflé la dernière bougie, éteint la dernière pudeur".²⁶ Enfin, Paris est présenté comme un lieu

vraiment mauvais:

La ville n'était plus qu'une grande débauche de millions et de femmes. Le vice, venu de haut, coulait dans les ruisseaux, s'étalait dans les bassins, remontait dans les jets d'eau des jardins, pour retomber sur les toits, en pluie fine et pénétrante. Et il semblait la nuit, . . . que la Seine charriât, au milieu de la ville endormie, les ordures de la cité, Alors dans le sommeil fiévreux de Paris, et mieux encore que dans sa quête haletante du grand jour, on sentait le détraquement cérébral, le cauchemar doré et voluptueux d'une ville folle de son or et de sa chair.²⁷

Ce thème de la décadence des mœurs, de la prostitution est aussi présent chez les peintres de l'époque: Manet peint Olympia et Nana, Toulouse-Lautrec la vie étouffante des cabarets parisiens et des bordels, Degas surprend la femme occupée à s'habiller ou à sa toilette, et Emile Bernard présente toute une étude sur les maisons closes.

Il y a une parenté évidente entre la prostituée du tableau de Manet, et le personnage de Nana dans le roman de Zola. Le peintre présente son sujet debout devant un miroir, à demi déshabillée, en train de se poudrer et tournant le dos aux regards dévorants d'un monsieur en habit noir, coiffé d'un haut-de-forme, assis sur un canapé. (Voir pl. 23., page 97) La description du tableau est fidèle à celle de l'héroïne dans le roman, qui fait sa toilette en présence du prince et du comte Muffat.

Dans La Curée, la végétation est, dans l'ensemble du

texte, comme J. P. Leduc-Adine l'interprète, "vitalité, fécondité, beauté, volupté, sexualité, monstruosité."²⁸

La valeur vitale et érotique de la végétation revient partout dans les séquences de la serre, où Zola parle d'un "amour immense, un besoin de volupté flottant dans cette nef close, où bouillait la sève ardente des tropiques."²⁹

Dans la serre, Renée "ressemblait à une grande fleur . . . à une des Nymphéas du bassin."³⁰ Le monde exotique des plantes y échange "des étreintes," les fleurs y attendent l'amour, c'est "le rut immense de la serre, de ce coin de forêt vierge, où flambaient les verdure et les floraisons des tropiques."³¹ Parmi une flore étouffante, au milieu de la lueur, les visions hébètent Renée et Maxime, ". . . les feuillages prenaient des apparences confuses et équivoques, que leurs désirs fixaient en images sensuelles."³² Zola établit des correspondances entre les parfums et les sons à la manière de Baudelaire. Cependant, il va plus loin en ce sens que les parfums des fleurs dans la serre excitent les sens des amants et influencent leur conduite.

Dans la serre, où les amants, enivrés de ces odeurs, goûtent l'inceste, les images religieuses s'entremêlent aux images sexuelles. Zola nous tient le même langage dans L'Oeuvre. C'est ainsi que l'on trouve Claude, le

peintre raté, pendu devant son tableau inachevé, sa face ". . . tournée vers le tableau, tout près de la Femme au sexe fleuri d'une rose mystique."³³ Pour Christine, la femme de Claude, le tableau est une femme rivale, déesse ". . . au fond d'un tabernacle farouche."³⁴

On trouve aussi chez plusieurs peintres de l'époque la même obsession de la nudité féminine, et de la sexualité, associées aux plantes exotiques sauvages. Dans Nu au Soleil, Renoir peint une femme nue, aux formes pleines et à la peau rose. Elle se trouve au milieu d'une végétation luxuriante, créée par des coups de brosse bleus, verts et jaunes, suggérant une nature abondante (Voir pl. 24., page 100) C'est l'époque où l'horticulture devient science et où la culture des fleurs exotiques est à la mode. La serre est devenue de rigueur dans les maisons cossues de Paris.

Nous avons vu, qu'il y a partout dans l'oeuvre de Zola un grand nombre de métaphores qui constituent de véritables réseaux de significations. De plus, on aperçoit une sorte de personnage qui n'est pas de la famille Rougon-Macquart mais qui joue quand même un rôle important. C'est la chose personnifiée, qui se revêt d'une vie propre, et qui souvent domine et agit sur les êtres humains. C'est une force active et puissante qui fait partie des forces du milieu.

Zola en arrive ainsi, rejoignant Victor Hugo, dont il

renouvelle la vision poétique selon son propre tempérament, à faire vivre les choses avec une crédibilité hallucinante. Dans La Terre, Zola fait de la terre "une maîtresse exigeante et tyrannique, oublieuse et cruelle."³⁵ Elle permet tout, sans intervenir, indifférente et hideuse. L'alambic dans L'Assommoir s'anime aussi. Cette "machine à souler," qui attire la curiosité de Gervaise, vit une existence monstrueuse. Il souffle et travaille comme une sorcière qui aurait le feu aux entrailles.

L'objet, qui constitue le milieu où vivent les personnages et domine leur existence, est toujours présent, comme la ville de Paris. Zola voit dans Paris un être dynamique qui est capable de souffrir et de jouir. Les personnifications sont multiples et variées, mais elles sont presque toutes monstrueuses. L'image introduite au début de La Curée au moment où Saccard décrit à sa femme Angèle ce qu'il sait à propos de la transformation de Paris et des trois réseaux est frappante. D'un seul regard, un Paris "saignant" s'étale devant le lecteur. Le mari explique qu'on coupe Paris en quatre:

Quand le premier réseau sera fini. . . . Le second réseau trouera la ville de toutes parts. . . . Les tronçons agoniseront dans le plâtre. . . . Du boulevard du Temple, . . . une entaille; puis de ce côté, une autre entaille . . . une entaille là, une entaille plus loin, des entailles partout. Paris haché à coups de sabre, les veines ouvertes, nourrissant cent mille terrassiers et maçons, traversé par d'admirables voies stratégiques qui mettront les forts au coeur des vieux quartiers.³⁶

Cette personnification d'un Paris changé en être vivant, "haché" avec "les veines ouvertes" crée une inquiétude chez la femme de Saccard.

Le monde zolien s'agite et se déforme parfois, et ne va pas sans nous rappeler l'univers hallucinatoire de Van Gogh. Le peintre nous présente des tableaux d'arbres tordus comme des géants en bataille, ou des cyprès, qui poussent vigoureusement leurs formes de cauchemar à la manière de flammes noires. Van Gogh confère aux arbres et aux objets une vie humaine tourmentée qui donne parfois des frissons. Zola comme Van Gogh transforme la réalité et lui donne un aspect inquiétant, par l'emploi de couleurs vives, en soulignant fortement le contour des formes. On peut dire qu'ils annoncent tous deux le mouvement expressionniste.

Dans L'Eglise d'Auvers-sur-Oise, le bâtiment de Van Gogh est riche en couleurs expressives, les formes et les couleurs reflètent l'agitation intérieure de l'artiste. Le toit violet et en partie orange, aux vitraux bleus outremer font vibrer toute l'église. La silhouette animée du bâtiment se découpe sur un ciel bleu profond et menaçant. On a l'impression qu'il y a dans l'intérieur de cette chose personnifiée une grande ferveur mystique et agonissante.

(Voir pl. 25., page 103)

Dans L'Oeuvre, Paris est aussi présenté comme un être vivant. Claude, le peintre, marche avec sa femme quand,

soudain, il s'arrête et tourne la tête vers la pointe de l'île de la Cité, vers ce berceau et ce coeur de Paris, ". . . où depuis des siècles vient battre tout le sang de ses artères."³⁷ Le coeur, dans l'île de la Cité, envoie le sang (sa population) toujours en dehors par les artères (les rues). Dès ce moment, Claude a l'idée fixe de capter sur la toile cette vue, et nous allons voir, dans le chapitre suivant, sa lutte pour transposer cette impression sur son tableau, qui va le mener à une série impressionniste.

Les jeunes artistes inconnus de L'Oeuvre, rêvent de la gloire et espèrent conquérir Paris par leur art. Pour rendre cette volonté, Zola transforme leur lutte en un désir sensuel. Il personnifie Paris qu'il décrit comme une ville-femme, prête à se livrer au premier mâle assez vigoureux pour la prendre. Comme des amants qui caressent leur maîtresse, les artistes du groupe prennent possession du pavé, "flânant" pendant des heures sans cesser de discuter de leurs théories artistiques:

. . . ils empoignaient Paris d'une main et le mettaient tranquillement dans leurs poches. . . . Ah, ce Paris . . . est à nous, il n'y a qu'à le prendre.³⁸

Zola crée aussi des personnifications charmantes, comme dans La Curée, où la Seine est revêtue de robes élégantes de jeunes filles. En la regardant de la fenêtre de leur chambre, les soeurs Christine et Renée se trouvent ravies:

. . . des belles robes de la Seine; c'étaient des robes changeantes qui passaient du bleu au vert, avec mille teintes d'une délicatesse infinie: on aurait dit de la soie mouchetée de flammes blanches, avec des ruches de satin; . . .³⁹

C'est une peinture vivante, très visuelle et tactile, qui nous rappelle Monet, et ses études des reflets de la lumière dans l'eau. On peut s'imaginer la sensation de la soie et du satin contre la peau. Ce sont des robes délicates, qui changent selon le mouvement des flots roulants. Pour compléter la douceur de cette peinture, il y a les bateaux qui s'abritent aux deux rives et qui bordent la robe "d'un ruban de velours noir." La description continue:

Au loin surtout, l'étoffe devenait admirable et précieuse, comme la gaze enchantée d'une tunique de fée; après la bande de satin gros vert, dont l'ombre des ponts serrait la Seine, il y avait des plastrons d'or, des pans d'une étoffe plissée couleur de soleil.⁴⁰

Dans Le Pont d'Argenteuil, où Monet porte toute son attention sur la mouvance de l'eau et du paysage qui s'y reflète, on est aussi frappé par les mille nuances que prend l'eau à la manière descriptive de Zola. (Voir pl. 26., page 106)

Quelques critiques pensent que Zola est allé trop loin en peuplant son monde de personnifications, et qu'il sacrifie trop au poète et à sa vision hyperbolique. Pourtant, si la réalité chez Zola est souvent perçue de façon hallucinatoire, elle n'en reste pas moins reconnaissable. Il présente la vie telle qu'il la voit, sans

pitié et sans modestie, car il voit l'homme comme la proie des instincts, de l'hérédité et de l'influence du milieu.

Guy de Maupassant écrit dans Les Célébrités contemporaines que Zola ". . . porte en lui une tendance au poème, un besoin de faire des symboles avec les êtres et les choses."⁴¹ Il ne faut pas oublier, pourtant, qu'il aimait la vérité. Le lendemain de la mort de Zola, Stuart Merrill, l'écrivain symboliste, note que Zola:

. . . crie en inoubliables accents son amour de la Vie, de cette Vie qu'il ne peut cesser d'aimer en sa corruption, même en ses déjections, même en la mort qui n'est que le prélude à d'infinies résurrections.⁴²

NOTES

- 1 Zola, Oeuvres Complètes, Tome VI: 1222.
- 2 Zola, Tome V: 567.
- 3 Zola, Correspondance, Tome I: 304.
- 4 Zola, Le Naturalisme au Théâtre (Paris: Charpentier, 1923) 21.
- 5 Zola, Le Naturalisme au Théâtre, 20.
- 6 Zola, Correspondance, Tome II: 304.
- 7 Zola, Correspondance, Tome II: 304.
- 8 Zola, Oeuvres complètes, Tome II: 420.
- 9 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 420.
- 10 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 426-427.
- 11 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 427.
- 12 Zola, Le Ventre de Paris, Préface D'Armand Lanoux (Paris: Librairie Générale Française, 1978) v.
- 13 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 563.
- 14 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 635.
- 15 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 622.
- 16 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 643.
- 17 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 805.
- 18 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 805.
- 19 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 349.
- 20 Zola, Oeuvres complètes, Tome II: 353.
- 21 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 392.
- 22 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 368-369.
- 23 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 369.
- 24 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 592.

- 25 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 353.
- 26 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 409.
- 27 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 408-409.
- 28 J.P. Leduc-Adine, Genèse, Structures et Style de La Curée (Paris: Sedes, 1987) 173.
- 29 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 344.
- 30 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 345.
- 31 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 450.
- 32 Zola, Oeuvres complètes, Tome II: 451.
- 33 Zola, Oeuvres Complètes, Tome V: 726.
- 34 Zola, Oeuvres Complètes, Tome V: 636.
- 35 Zola, Oeuvres Complètes, Tome V: 751.
- 36 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 370.
- 37 Zola, Oeuvres Complètes, Tome V: 609.
- 38 Zola, Oeuvres Complètes, Tome V: 490-491.
- 39 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 381.
- 40 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 381.
- 41 J.H. Bornecque et P. Cogny, Réalisme et Naturalisme (Paris: Librairie Hachette, 1958) 95.
- 42 Stuart Merrill, "Enquête sur Emile Zola," La Plume 15 octobre, 1902: 324-1204.

CHAPTER V

LA TECHNIQUE IMPRESSIONNISTE

Avant de mourir, Zola a avoué:

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. . . . Les peintres m'ont aidé à peindre d'une manière neuve, littérairement. . . .¹

Taine a fourni à Zola un système de pensée, mais ce sont ses amis, Cézanne, Manet, Pissaro et Renoir qui lui ont appris à regarder la vie moderne avec un oeil de peintre. Le regard de Zola est aigu. Il brosse un décor impressionniste et réel à la fois. En même temps qu'il nous révèle la vie politique et sociale, il applique à ses romans une esthétique jusqu'alors réservée à la peinture. Il se sert des mots comme le peintre impressionniste se sert des touches de couleurs, et compose des portraits dans le style réaliste de Courbet, ou crée des scènes qui rappellent Manet, Monet, Pissaro ou Degas.

Zola retrouve, à travers ses romans, une méthode descriptive qui relève vraiment de la peinture. A ce propos, Joy Newton écrit:

. . . ce sont toutes les qualités des peintres qui se trouvent réunies chez Zola: la passion pour la lumière de Monet, le sentiment de la modernité de Manet, la sensibilité de Cézanne pour des nuances de couleurs, la réponse de Renoir à la forme et à la texture et le génie de Degas qui a su donner au laid et au sordide des aspects lyriques.²

Le terme "impressionnisme" veut dire "la tendance

générale, en art, à noter les impressions fugitives, la mobilité des phénomènes, plutôt que l'aspect stable et conceptuel des choses."³ Les causes ou les suites d'un phénomène ne sont pas importantes. Ce qui compte, c'est de capter le réel dans sa fugitivité. Zola fait, ainsi, concurrence au peintre en créant des impressions de lumière et de couleur en mouvement. Il saisit les nuances du changement d'un objet immobile et crée, par des moyens littéraires, une série de peintures impressionnistes à la manière de Monet et de ses représentations de la Cathédrale de Rouen.

Dans L'Oeuvre, Zola fait la preuve de sa virtuosité littéraire en nous peignant l'île de la Cité qui se lève devant Claude, le peintre, à "toutes les heures, par tous les temps."⁴ En effet, il se trouve devant vingt Cités différentes! Entre les deux trouées du fleuve, Claude la voit sous:

. . . une tombée de neige tardive . . . fourrée d'hermine, au-dessus de l'eau couleur de boue, se détachant sur un ciel d'ardoise claire.⁵

Puis l'écrivain nous dévoile la Cité au soleil levant:

. . . sous le soleil levant, se dégageant des brumes matinales, lorsque le quai de l'Horloge rougeoit et que le quai des Orfèvres reste appesanti de ténèbres, toute vivante déjà dans le ciel rose par le réveil éclatant de ses tours et de ses flèches, tandis que, lentement, la nuit descend des édifices, ainsi qu'un manteau qui tombe.⁶

Le peintre tourne le dos, tout d'abord, à l'acadé-

misme et au Romantisme, puis il médite sur la nouvelle peinture. C'est dans sa série de tableaux impressionnistes de l'île de la Cité, dont le dernier présente un coucher de soleil, que Claude nous révèle l'île:

. . . sous le soleil à son déclin, se laissant reprendre par la nuit montée peu à peu de la rivière, gardant aux arêtes des monuments les franges de braise d'un charbon près de s'éteindre, avec ces derniers incendies qui se rallumaient dans des fenêtres, de brusques flambées de vitres qui lançaient des flammèches et trouaient les façades.⁷

Claude revient souvent à "la Cité qu'il avait vue la première fois, vers quatre heures, un beau soir de septembre," pour contempler:

. . . cette Cité sereine sous le vent léger, ce coeur de Paris battant dans la transparence de l'air, comme élargi par le ciel immense, que traversait un vol de petits nuages.⁸

On suit la lutte de Claude, qui essaie de traduire sur la toile ce motif de la pointe de la Cité, qui commence à l'obséder. Ce coin unique va le hanter toujours et partout. Il remplit son esprit de tout ce que contient la Cité dans l'effort de l'éterniser. Sa tentative semble vaine, parce qu'il ne réussit jamais à capter sur sa toile le "coin verdâtre de la Seine, où semblaient nager des plaques d'huile; et le ton fin d'un arbre, et la gamme sur sa toile des gris pour les façades,"⁹ Il évolue vers un symbolisme mystique, fait un saut dans l'au-delà et finit par peindre une femme nue dans une barque en plein

milieu de la Seine. A la fin, il comprend l'impossibilité de rendre la totalité de l'expérience vécue. Il admet son impuissance à recréer entièrement l'île de la Cité à toutes les heures, par tous les temps.

Plusieurs Impressionnistes veulent rendre les reflets de la lumière sur les objets. Monet, en particulier, a souligné que la couleur varie selon l'éclairage du moment, et c'est dans cette veine que Zola nous montre dans Le Ventre de Paris, les Halles sous une lumière différente pendant toute une journée. On les voit avant le lever du soleil, où Florent regarde ces "gigantesques pavillons,"¹⁰ qui lui semblent "grandir, s'étendre, se perdre, au fond d'un poudroisement de lueurs."¹¹ Puis, le jour se lève lentement et, au lever du soleil, les Halles sortent de l'ombre:

. . . allongeant à l'infini leurs palais à jour. Elles se solidifiaient, d'un gris verdâtre plus géantes encore, avec leur mâture 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,¹²

Plus tard Les Halles:

. . . flambaient dans le soleil. Un grand rayon entraît par le bout de la rue couverte, au fond, trouant la masse des pavillons d'un portique de lumière; L'énorme charpente de fonte se noyait, 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. Le réveil avait grandi,¹³

De telles descriptions nous font prendre conscience des rapports très proches entre l'art de Zola et celui des peintres impressionnistes. Les expressions comme "poussière d'or" ou "poudrolement de lueurs," montrent que Zola, comme les peintres impressionnistes, essaie de traduire la sensation de l'atmosphère. Dans l'après-midi:

. . . des raies de soleil tombaient entre les tentes relevées, les plumes volaient sous les doigts, pareilles à une neige dansante, dans l'air ardent, dans la poussière d'or des rayons. . . .¹⁴

Enfin, le soir, après le dîner, en se promenant dans les Halles, Florent regarde "un fin brouillard" qui monte, et pour lui "les pavillons vides" ont "une tristesse grise, piquée des larmes jaunes du gaz."¹⁵ En se servant de formes verbales comme "noyait", l'écrivain crée la même atmosphère que dans les tableaux de Monet, où l'élément de l'eau domine, et d'où semblent surgir ou se noyer les formes. L'Impressionnisme est l'art de l'insaisissable, du fluide, et dans les romans de Zola, les termes de la liquidité abondent: "déferlait", "mousse", "écume", "effusaient". Aussi, avec un verbe comme "bleuissait," tout se brouille, crée le flou.

Dans Une Page d'Amour, on trouve aussi des descriptions impressionnistes de Paris vues sous le même angle. On

voit Paris à tous les moments du jour et en toutes saisons. Le roman est divisé en cinq sections de cinq chapitres chacune. Dans le dernier chapitre de chaque partie, on aperçoit Paris à vol d'oiseau. Cependant, ici il ne s'agit pas simplement d'une série de tableaux impressionnistes, mais du rapport intime entre la nature et l'âme du personnage. Les émotions d'Hélène sont illuminées à travers la couleur, la lumière et l'atmosphère de la ville. Dans ce roman, Zola peint le développement d'une passion. A la fin de la première partie, on trouve Hélène contemplative. C'est une matinée de février qui répand une odeur de printemps. La ville est au début noyée de brouillard, mais émerge, peu à peu, sous un blond soleil:

. . . c'était une buée légère, comme laiteuse, que le soleil peu à peu grandi éclairait. . . . Le soleil montait dans un poudrolement adouci de rayons . . . 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.¹⁶

Hélène, qui vit seule avec sa petite fille malade, vient de rencontrer le Docteur Deberle et l'éveil vague du désir de la femme est reflété dans cette atmosphère. Paris a ce matin "la joie et le trouble de son coeur."¹⁷ On sentait le flot des maisons rouler au loin:

. . . c'était la pleine mer avec l'infini et l'inconnu de ses vagues. . . . Sous cette radieuse matinée, la ville, jaune de soleil, semblait un champ d'épis mûrs; et l'immense tableau avait une simplicité, deux tons seulement, le bleu pâle de

l'air et le reflet doré des toits. . . .¹⁸

C'est l'éveil de la passion mais son objet n'est pas encore défini. La première partie se termine par un Paris perçu à vol d'oiseau, d'abord noyé de brouillard, puis émergeant peu à peu au soleil de printemps, enfin tremblant sous un ciel d'orage secoué par la tempête, dans la nuit et sous la neige. En 1878, Mallarmé écrit à Zola, à propos de la valeur de ses descriptions de Paris:

. . . J'admire beaucoup vos fonds, Paris et son ciel, qui alternent avec l'histoire même: ils ont cela de très beau, outre l'incomparable variété et la lucidité de la description, de ne point permettre au lecteur de sortir un instant de chez vous, puisque vous lui fournissez vous-même des horizons et des lointains; et, à ces moments où d'ordinaire, on lève les yeux, après un épisode du récit, pour songer à soi, à se reposer, vous apparaissez, avec une tyrannie superbe et présentez la toile de fond de cette rêverie.¹⁹

Zola évoque habilement la réalité, comme si elle était un regain de son passé. Contrairement à Marcel Proust, qui aura besoin de l'assistance de la mémoire involontaire pour saisir les sensations antérieures, Zola semble capable d'obtenir le même effet à volonté. Le lecteur est mis en contact immédiat avec les pensées des personnages et l'action du roman. Dans la description suivante tirée de L'Oeuvre, par exemple, on sent l'intensité, la vibration même du bonheur de Claude, qui vient d'arriver à Paris, et qui:

. . . vécu ces premiers mois dans une excitation

croissante. Les courses, au milieu des rues tumultueuses, les visites chez les camarades enfiévrées de discussions, toutes les colères, toutes les idées chaudes qu'il rapportait ainsi du dehors le faisaient se passionner à voix haute, Paris l'avait repris aux moelles,²⁰

On trouve chez Zola une fréquence caractéristique du style indirect libre, ce qui crée un contact immédiat entre les pensées des personnages et l'action du roman. Il est même parfois difficile de distinguer la voix du narrateur de celle du discours présenté indirectement, parce que l'identification de l'écrivain avec le sujet est très proche. C'est un style impressionniste, où les sensations et les sentiments sont rendus d'une manière immédiate, juxtaposés. Même dans ce style indirect, Zola donne à ses personnages un langage expressif, adapté à leur situation. Les personnages s'insèrent aisément dans le cadre qu'ils constituent par leur parler. La langue de Lisa dans Le Ventre de Paris, par exemple, est très différente de celle des poissonnières. Dans L'Assommoir, on relève également les expressions populaires qu'utilise Coupeau et qui reflètent le langage des ouvriers de l'époque:

Mme Putois ayant demandé de l'eau, le zingueur indigné venait d'enlever lui-même les carafes. Est-ce que les honnêtes gens buvaient de l'eau? Elle voulait donc avoir des grenouilles dans l'estomac?²¹

Cette façon de parler, donne vraiment du relief aux

conversations monotones de la classe bourgeoise.

Les termes et les expressions qui expriment le degré ou la qualité d'éclairage abondent partout dans les Rougon-Maquart. On y trouve des expressions comme "ténèbres épaisses," "vif éclair," "lueur de lanterne," "étincelles," "barres de lumières," "clarté vague," "fumées roses." Par son insistance sur la lumière variée créant ou modifiant les couleurs, Zola se sert vraiment de la technique du peintre impressionniste, comme il est évident dans ce passage de L'Oeuvre:

. . . Des passants semblaient ivres, pendant que seule, une jeune femme, rose et gaillarde sous son ombrelle, marchait à l'aise, d'un pas de reine, comme dans l'élément de flamme où elle devait vivre. Mais ce qui, surtout rendait ce tableau terrible, c'était l'étude nouvelle de la lumière, c'est de la critique de cette étude nouvelle de la lumière, cette décomposition . . . qui contrecarrait toutes les habitudes de l'oeil, en accentuant des bleus, des jaunes, des rouges, où personne n'était accoutumé d'en voir. Les Tuileries, au fond, s'évanouissaient en nuée d'or; les pavés saignaient, les passants n'étaient plus que des indications, des taches sombres mangées par la clarté trop vive.²²

On voit la décomposition de la matière par la lumière qui frôle et transforme les passants, les jardins, la ville entière. Toute forme est ici suggérée par l'artifice de la couleur. Il n'y a pas de contour. Zola glorifie la lumière, source de couleur. Par les jeux de lumière, il éveille les couleurs, les formes, la qualité de l'air et il crée ainsi l'atmosphère.

La lumière peut changer toute une image visuelle d'un moment à l'autre comme le montre la description des poissons au marché. Au début, les chiens de mer sont:

. . . horribles, avec leurs têtes rondes, leurs bouches largement fendues d'idoles chinoises, leurs courtes ailes de chauves-souris charnues, monstres qui doivent garder de leurs abois les trésors des grottes marines. . . .²³

Mais, tout à coup, tout l'étalage de poissons est illuminé par "une barre de soleil, tombant du haut vitrage de la rue couverte,"²⁴ et tout est transformé en beauté. On voit "les tons de chair des coquillages, l'opale des merlans," et "la nacre des maqueraux, . . ." et puis:

Sur le dos des raies et des chiens de mer, de grosses pierres sombres, violâtres, verdâtres, s'entassaient dans un métal noirci; et les minces barres des équilles, les queues et les nageoires des éperlans, avaient des délicatesses de bijouterie fine.²⁵

Semblable à des pierreries, les poissons brillent dans le soleil; ils miroitent comme des cristaux aux reflets nuancés de plusieurs couleurs, chacune ajoutant sa teinte à la vision d'ensemble. Le suffixe "-âtre," que l'on retrouve au cours du paragraphe que l'on vient de citer, employé dans les adjectifs "violâtres" et "verdâtres," suggère l'imprécision de la couleur, efface le contour. Zola affectionne ce suffixe et l'utilise dans plusieurs romans de la série. Souvent une atmosphère heureuse est créée par cette sorte d'adjectifs. Dans La Curée, par exemple, Renée et Maxime avant l'acte incestueux bavardent et échangent des

confidences dans le salon du café Riche qui ". . . s'emplissait d'une fumée bleuâtre."²⁶

L'écrivain brosse dans la matière littéraire un panorama de poissons, des avalanches de légumes, de viandes et de fruits de toutes formes et couleurs, tour à tour éclairés par la lumière artificielle et rougeoyante du gaz, ou décolorés sous la lueur blafarde de l'aube naissante. La multitude de formes des fruits et des légumes - cercle, cône, et triangle - nous fait penser au coup de pinceau vigoureux de Cézanne. Ce peintre annonce le cubisme par ses formes géométriques. Dans un auto-portrait, la tête est une sphère et le corps est cylindrique. Selon lui, toutes les formes dans la nature devraient être réduites aux formes géométriques, cylindres, cubes, sphères et cônes. On a dit du Ventre de Paris, qu'il ressemble à une gigantesque nature morte, et nous voudrions ajouter "à la manière de Cézanne." Zola nous conduit d'un éventaire à l'autre, en nous présentant chaque fois une toile éclatante, effrénée, vitale, et impressionniste. (Voir pl. 27., page 121)

La traduction de la lumière et de la couleur en termes littéraires se fait à l'aide d'expressions comme "taches," "nappes," "teinte" ou "masse" qui suggèrent le volume. Cette technique oblitère aussi le contour. Au marché, dans Le Ventre de Paris, on voit "les taches vives des carottes, les taches pures des navets,"²⁷ et Florent aperçoit

le cadran lumineux de Saint-Eustache dont la structure apparaît comme une tache obscure, cette ". . . masse grise de l'église."²⁸ De vraies métamorphoses impressionnistes accompagnent souvent les tableaux de Paris. Dans L'Oeuvre, par exemple, dans la partie où Claude et Christine regardent la multitude de vues de Paris, les peupliers du terre-plein n'apparaissent que comme une masse verte.

Le substantif "lueur" indique la faiblesse de la lumière tandis que "éblouissement" en montre la force. Zola, en décrivant Paris dormant, crée une atmosphère brumeuse, où la ville est vue parfois à travers une grande fumée blanche, ". . . dans la buée lumineuse de toutes ces flammes."²⁹ La couleur est éphémère, changeant continuellement. Des mots comme "flamme," "flamboient," et "incendie," établissent tout un rapport avec l'idée de la lumière vitreuse du soleil, tandis que des noms comme "chaleur," et "lumière," évoquent devant les yeux les rouges et les jaunes dans toutes leurs variations. On pense au tableau de Monet, Impression, Soleil Levant. (Voir pl. 7., page 41)

Le verbe décrivant la lumière domine le substantif. Les verbes de ce genre, utilisés le plus fréquemment sont les verbes comme "rayonner," "refléter," "allumer," "flamber," "pâler," "éclairer," et naturellement il faut ajouter tous les verbes qui évoquent des couleurs. Cependant, le

verbe semble parfois perdu dans les détails des substantifs qualifiés, comme il est évident dans ce passage de La Curée:

Au milieu des taches unies, de teinte sombre, que faisait la longue file des coupés, fort nombreux au Bois par cette après-midi d'automne, brillaient le coin d'une glace, le mors d'un cheval, la poignée argentée d'une lanterne, les galons d'un laquais haut placé sur son siège.³⁰

Dans ce tableau, évoquant les gens qui se pavanent au Bois de Boulogne, le verbe, "brillaient," est placé exactement au milieu de la phrase, bâtie sur des éléments nominaux, qui font tache.

On trouve en abondance chez Zola, des verbes intransitifs à l'imparfait, ce qui permet la présentation d'un sujet impressionniste en train de se changer sous la modification de la lumière et de la couleur. L'écrivain se sert souvent des verbes comme "blanchissait," "pâlissait" et "bleuissait" comme dans l'apparition de la halle, où "l'énorme charpente de fonte se noyait, bleuissait."³¹ L'imparfait crée une réalité authentique et très présente et ralentit la durée de l'action.

Le style nominal a pour but l'élimination des verbes précis et, par conséquent, la généralisation des verbes faibles comme "avoir," et "être." Les verbes intransitifs sont préférés aux formes transitives. Les phrases nominales dominent partout dans plusieurs romans des Rougon-Macquart, et c'est par la manipulation de la grammaire, des participes présents et des participes passés, adverbess et prépositions,

que Zola crée un mouvement continu. Le participe présent est très puissant, car il aide à suggérer des nuances détaillées, et surtout, un effet dynamique, comme dans la phrase suivante: ". . . une barricade de potirons orangés, sur deux rangs, s'étalant, élargissant leurs ventres."³²

Le participe employé comme adjectif opère le changement de sujet, ". . . elle était dans le lit comme dans un bain, la peau moite et pâlissante, de la pâleur laiteuse des camélias."³³ La peau humide et laiteuse de l'odalisque de l'artiste semble se dissiper jusqu'à un degré de pâleur de plus en plus grand. Il s'agit ici de Christine dans L'Oeuvre, étendue sur le lit et que Claude dessine. L'emploi que Zola fait des phrases nominales, du "et" du mouvement, et de l'adjectif verbal, intensifie le sentiment d'urgence et produit une impression immédiate. De plus, cette description de la femme presque nue, nous fait penser à la peinture Olympia, où Manet présente une blême courtisane allongée sur un lit. Ce tableau, dépeignant une prostituée nue lançant un regard hardi vers le spectateur, a provoqué un scandale sans précédent. (Voir pl. 28., page 125)

On peut comparer la technique de Zola à celle du metteur en scène de cinéma qui crée des scènes rapides. L'oeil de l'artiste est en mouvement continu et souvent il ne voit peut-être qu'une partie d'une silhouette, ou

d'autres fois il embrasse tout, dans toute son étendue. Parfois, on ne remarque que le mouvement des bras d'un homme ou ses vêtements. Dans Le Ventre de Paris, par exemple, où l'oeil fait un tour panoramique de la masse, il n'enregistre pas l'enfant, l'adolescent ou la vieille femme, mais ce qu'il voit emplir les étroits sentiers, c'est, "la foule des bonnets blancs, des caracos noirs, des blouses bleues."³⁴ On est frappé par l'anonymat des êtres humains évoqués seulement par leurs vêtements. Au début du même roman, ce ne sont pas les maraîchers qui arrivent au marché, mais on suit leurs voitures qui s'avancent:

Au milieu du grand silence, et dans le désert de l'avenue, les voitures de maraîchers montaient vers Paris, avec les cahots rythmés de leurs roues, dont les échos battaient les façades des maisons, endormies aux deux bords, derrière les lignes confuses des ormes.³⁵

De la même façon, dans La Curée, au cours du bal que les Saccard donnent en leur hôtel, ce sont les choses qui bavardent et sourient. Le bal est ouvert et les polkas et les valses alternent avec les quadrilles et "des jupes, dont on ne voyait que le bord, avaient des rires languissants," et on voit les "habits noirs inquiets" qui "se haussaient à la porte."³⁶

L'individualité n'est pas importante. L'écrivain montre les "visages," "les têtes," ou "les épaules" de la foule. Dans un tableau descriptif du roman, les convives devant une table sont vus seulement comme une partie de

la composition générale. On ne voit d'eux aucun trait individuel:

Les épaules nues, étoilées de diamants, flanquées d'habits noirs qui en faisaient ressortir la pâleur, ajoutèrent leurs blancheurs laiteuses au rayonnement de la table.³⁷

Zola donne une vue panoramique de la scène en se concentrant sur les impressions qu'elle dégage. Il sacrifie, ainsi, souvent, les détails aux masses, et la valeur des tableaux ne se trouve pas dans la finesse du détail, mais dans la vie qui les anime; dans l'impression évoquée.

Dans la scène ci-dessus, on remarque le contraste entre le blanc et le noir: les hommes agissent comme des taches d'ombres impressionnistes par contraste avec la chair blanche des femmes. La palette de Zola qui joue avec toutes sortes d'éclairages et de couleurs, sait aussi comment obtenir des effets réussis en alternant simplement entre deux éléments comme le noir et le blanc.

Zola, comme Manet, emploie des contrastes en utilisant des couleurs sombres, comme le "noir," le "gris," les "couleurs de boue." Pour eux, le noir est une véritable couleur, contrairement aux autres Impressionnistes, qui déclaraient que le noir n'existait pas dans la nature. Zola l'utilise même dans les scènes en plein jour et au moment où le soleil se couche. On lit dans Le Ventre de Paris:

. . . 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. . . . A 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.³⁸

Cette description suit toutes les étapes différentes d'un coucher de soleil, ainsi que le profil changeant des Halles selon les différentes heures du jour. Zola nous les montre sous l'éclairage tremblant du gaz, sous la lueur d'un soleil levant, ou sous l'incendie du soleil couchant.

Zola joue avec toutes sortes de contrastes et d'éclairages, déployant une grande maîtrise artistique. La forge de Goujet dans L'Assommoir, est ainsi décrite:

. . . dans un coin une lueur pâlie d'étoile, qui reculait 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. . . . Les poussières envolées du charbon badigeonnaient cette halle d'une suie grise. . . . La forge flambait, avec des fusées d'étincelles; . . . les . . . ouvriers tapaient aussi, Leurs grandes ombres dansaient dans la clarté; les éclairs rouges du fer sortant du brasier traversaient les fonds noirs, des éclaboussements d'étincelles partaient sous les marteaux, rayonnaient comme des soleils,³⁹

Les sensations visuelles sont loin d'être les seules sur lesquelles se porte l'attention de Zola. Dans son univers, les différentes maisons, pièces et même les personnages sont enveloppés par d'odeurs caractéristiques. Dans Le Ventre de Paris, par exemple, Florent, emporte partout

avec lui les odeurs de la poissonnerie, et dans L'Oeuvre, la présence de Mathilde, l'herboriste, est toujours accompagnée par les odeurs de l'herboristerie:

. . . le sucre fade des mauves, l'âpreté du sureau, l'amertume de la rhubarbe, mais surtout la flamme de la menthe poivrée, qui était comme son haleine propre, l'haleine chaude qu'elle soufflait au nez des hommes.⁴⁰

Ces odeurs particulières que les corps émettent battent toujours contre nos narines et nous influencent. Elles nous parlent une langue que les sens comprennent. En avril 1875, Maupassant a écrit à Zola:

. . . en même temps que je voyais ce que vous décrivez, je le respirais; il se dégage de chaque page comme une odeur forte et continue; vous nous faites tellement sentir la terre, les arbres, les fermentations et les germes, vous nous plongez dans un tel débordement de reproduction que cela finit par monter à la tête.⁴¹

Le Ventre de Paris est rempli de sensations olfactives: l'odeur âcre de la poissonnerie, le bouquet tiède du marchand de vin et l'haleine de la boulangerie. De plus, les odeurs naturelles des hommes sont souvent mises en contraste avec les odeurs corrompues de parfums qui dépeignent souvent une sexualité immorale. Dans La Curée les odeurs de la flore dans la serre, où Renée et Maxime ont une nuit d'amour fou sont suffocantes:

. . . les odeurs eussent suffi à les jeter dans un éréthisme nerveux extraordinaire. Le bassin les mouillait d'une senteur âcre, profonde, où passaient les mille parfums des fleurs et des verdure . . . des Stanhopéas, dont les bouches

tigrées ont une haleine forte et amère. . . . Mais l'odeur qui dominait, l'odeur où se fondaient tous ces vagues soupirs, c'était une odeur humaine, une odeur d'amour, que Maxime reconnaissait, quand il baisait la nuque de Renée. . . . Et, ils restaient ivres de cette odeur de femme amoureuse,⁴²

Dans les Halles, au milieu de ce "Temple des Gras," Florent souffre de l'entassement de nourriture. En particulier, dans les après-midi ardents de juin, la puanteur monte. Cet utopiste humanitaire, maigre et noir, fait tache dans l'explosion de couleurs vivantes du marché, où il éprouve une nausée de plus en plus insistante devant toute la nourriture, ". . . des souffles puants, des haleines de marée gâtée, passèrent sur lui avec de grandes nausées."⁴³ Au milieu du marché, aux fleurs coupées, pourtant, il marche dans un état ravi avec Claude:

. . . une odeur exquise qui traînait autour d'eux et semblait les suivre . . . 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, au sortir des souffles après de la marée et de la senteur pestilentielle des beurres et des fromages.⁴⁴

Les romans des Rougon-Macquart présentent aussi plusieurs sensations auditives. Dès la première page dans Le Ventre de Paris, Zola accumule une abondance de sons, où l'on entend "les échos" des voitures qui "battent les façades des maisons, et:

. . . d'un bout à l'autre, un souffle qui passait faisait deviner une file de bêtes attelées qu'on

ne voyait point. Des appels, le bruit d'une pièce de bois ou d'une chaîne de fer tombant sur le pavé, l'éboulement sourd d'une charretée de légumes, le dernier ébranlement d'une voiture butant contre la bordure d'un trottoir, mettaient dans l'air encore endormi le murmure doux de quelque retentissant et formidable réveil .⁴⁵ Florent aperçut . . . un homme qui ronflait.

Au milieu de Paris dormant, dans le désert, on entend clairement le bruit des voitures en route pour les Halles. On ressent la même chose en contemplant la série de tableaux des gares de Monet. On y entend le grondement des trains qui s'engouffrent.

Après avoir quitté l'atmosphère calme, pleine d'odeurs exquises de fleurs, Florent et Claude tournent dans un bout de rue couverte, qui est:

. . . presque désert, où leurs pas sonnaient comme sous la voûte d'une église . . . un tout petit âne . . . se mit à braire en les voyant, d'un ronflement si fort . . . que les vastes toitures des Halles en tremblaient. Des hennissements de chevaux répondirent; il y eut des piétinements, tout un vacarme au loin, qui grandit, roula, . . .⁴⁶

En examinant le passage qu'on vient de citer, on remarque comment l'écrivain crée le crescendo du son; au début, la rue est presque déserte et silencieuse, mais à la fin, il y a là tout un vacarme. Partout dans les romans des Rougon-Macquart, on entend des explosions, des "roulements de tonnerre," et des "hurlements animaux." Dans Germinal, Chaval dans sa lutte avec Etienne, "se rua . . . la gorge gonflée d'un hurlement sauvage."⁴⁷

Dans La Curée, une phrase délicate et mélodieuse décrit la lumière d'un lustre:

Les clartés du lustre, très délicatement fouillées, chantaient une symphonie en jaune mineur, au milieu de toutes ces étoffes couleur de soleil.⁴⁸

Certaines descriptions comme celles des fromages, où l'impressionnisme olfactif crée une symphonie, où chaque fromage souffle son odeur dans un concert vivant, sont vraiment créatives. L'imagination vive de Zola nous transporte, mais les détails réalistes sont encore là; les différents fromages se transforment en instruments d'orchestre:

Cependant, au milieu de cette phrase vigoureuse, le parmesan jetait par moments un filet mince de flûte champêtre; tandis que les brie y mettaient des douceurs fades de tambourins humides. Il y eut une reprise suffocante du livarot. Et cette symphonie se tint un moment sur une note aigue du géromé anisé, prolongée en point d'orgue.⁴⁹

Comme le soleil entre sous le pavillon, "les fromages puaient plus fort,"⁵⁰ et pendant que les femmes bavardent et s'informent sur les idées politiques de Florent, "une cacophonie de souffles infects" monte entre elles. Les marchandes répandent avec imagination l'histoire de Florent, ce républicain, qui a lutté contre l'Empire, et qui aurait tué dix gendarmes. Toutes les haleines empestées des fromages semblent souffler la médisance empoisonnée. Chaque fois que Mlle Saget décoche contre le pauvre Florent un trait nouveau, plus meurtrier, c'est une

puanteur particulière qui se dégage et domine les autres. A la fin, les femmes restent debout dans "le bouquet final des fromages:"51.

Il y avait des ronflements sourds du cantal, du chester, des fromages de chèvre, pareil à un chant large de basse, sur lesquels se détachaient, en notes piquées, les petites fumées brusques des neufchâtels, des troyes et des mont-d'or. Puis les odeurs s'effaraient, roulaient les unes sur les autres, s'épaississaient des bouffées du port-salut, du limbourg, du géromé, du marolles, du livarot, du pont-l'évêque, peu à peu confondues, épanouies en une seule explosion de puanteurs. Cela s'épandait, se soutenait, au milieu du vibration général, n'ayant plus de parfums distincts, d'un vertige continu de nausée et d'une force terrible d'asphyxie.⁵²

L'imparfait, la conjonction "puis," et le participe présent "n'ayant," aident à créer la qualité éphémère et fluide du temps où une odeur après l'autre se mêlent à l'atmosphère. On a l'impression que les odeurs des fromages causent le "vertige continu de nausée" des femmes, mais c'est la vision de ce qu'on a découvert du passé de Florent et de la révolution qui en sont les vraies causes.

Zola, comme Baudelaire, établit des correspondances entre les parfums, les couleurs, et les sons. Cependant, pour Baudelaire il s'agit d'une correspondance mystérieuse. Il parle de l'âme et de la vie intérieure et intime, tandis que chez Zola elles servent à recréer le monde extérieur.

Zola est donc un écrivain d'une puissance exceptionnelle qui contemple la vie moderne avec l'oeil d'un peintre.

Il capte des mouvements, des lumières, et des couleurs, mais il perçoit le monde extérieur non seulement avec ses yeux, mais avec tous ses sens. En se servant de sensations tactiles, d'odeurs et de sons, s'attachant davantage au symbolisme des couleurs et des odeurs, il va au-delà de la vision des peintres de son époque.

NOTES

¹ Henri Hertz, "Emile Zola, Témoin de la Vérité," Europe novembre-décembre 1952: 30-33.

² Joy Newton, "Emile Zola impressionniste," Les Cahiers Naturalistes (Paris: Editions Fasquelle, 1967) 33-41.

³ "Impressionnisme, Petit Larousse illustré 515.

⁴ Zola, Oeuvres Complètes, Tome V: 624.

⁵ Zola, Oeuvres Complètes, Tome V: 624.

⁶ Zola, Oeuvres Complètes, Tome V: 624.

⁷ Zola, Oeuvres Complètes, Tome V: 624-625.

⁸ Zola, Oeuvres Complètes, Tome V: 625.

⁹ Zola, Oeuvres Complètes, Tome V: 613

¹⁰ Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 572.

¹¹ Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 572.

¹² Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 587.

¹³ Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 594.

¹⁴ Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 618.

¹⁵ Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 632.

¹⁶ Zola, Oeuvres Complètes, Tome III: 1006-1007.

¹⁷ Zola, Oeuvres Complètes, Tome III: 1007.

¹⁸ Zola, Oeuvres Complètes, Tome III 1010.

¹⁹ Stéphane Mallarmé, Correspondance, Annoté par H. Mondor, Tome II (Paris: Gallimard, 1965) 173.

²⁰ Zola, Oeuvres Complètes, Tome V: 600.

²¹ Zola, Oeuvres Complètes, Tome III: 767.

²² Zola, Oeuvres Complètes, Tome V: 603.

²³ Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 647-648.

- 24 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 648.
- 25 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 648.
- 26 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 424.
- 27 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 588.
- 28 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 572.
- 29 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 569.
- 30 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 314.
- 31 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 594.
- 32 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 589.
- 33 Zola, Oeuvres Complètes, Tome V: 446.
- 34 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 589.
- 35 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 567.
- 36 Zola, Oeuvres, Complètes, Tome II: 507-508.
- 37 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 331.
- 38 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 674.
- 39 Zola, Oeuvres Complètes, Tome III: 726-727.
- 40 Zola, Oeuvres Complètes, Tome V: 488-489.
- 41 J.H Bornecque et Cogny, Réalisme et Naturalisme, 95.
- 42 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 451.
- 43 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 672.
- 44 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 584-585.
- 45 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 572.
- 46 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 585.
- 47 Zola, Oeuvres Complètes, Tome V: 318.
- 48 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 338.

- 49 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 759.
- 50 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 758.
- 51 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 760.
- 52 Zola, Oeuvres Complètes, Tome II: 761.

CONCLUSION

Dans cette étude, nous espérons avoir démontré comment toute l'histoire des Rougon-Macquart de Zola est une fresque immense aux couleurs de l'Impressionnisme. Parfois Zola nous a charmés en échangeant sa plume contre un pinceau, pour nous parler en peintre à travers les descriptions de ses romans. Il utilise fréquemment des images symboliques, monstrueuses quelquefois grotesques, qui exacerbent nos sens.

Zola et les peintres impressionnistes ont eu les mêmes relations, le même dédain des conventions et le même amour de la vérité et de la science. Pendant une brève période, nous avons vu les deux mouvements de l'époque se côtoyer: l'Impressionnisme en peinture et le Naturalisme se faisant écho, se rejoignant pour être l'expression d'un même idéal artistique. Leur intérêt commun pour le plein air et les jeux de la lumière les ont amenés à dépeindre les réalités de la vie contemporaine, se nourrissant de leurs découvertes. C'est ainsi que Zola et Degas peignent les milieux ouvriers. Zola se complaît souvent dans des descriptions, où les chatoiements de la lumière sur les objets semblent être sa préoccupation première.

Mais cette belle harmonie entre Zola et les peintres ne pouvait pas durer. La rupture de l'auteur et des Impressionnistes s'annonce dès 1880 et s'accentue en 1883 à la mort de Manet. Le romancier semble alors se détacher du

mouvement pictural. Il refuse les idéaux de cette peinture nouvelle qui s'éloigne de plus en plus du réel, du matériel, et du scientifique, pour se tourner vers l'Idéal, le suggéré, le symbole.

En 1886, Zola publie L'Oeuvre, roman puissant où se montrent en plein jour, les préjugés qu'il nourrit contre cette peinture moderne qui le trahit. Le roman abonde en souvenirs personnels, et comme on pouvait s'y attendre, sa publication sera accueillie très froidement par Monet et Cézanne qui n'hésitent pas à lui manifester leur mécontentement. Cézanne s'est reconnu dans le personnage de Claude, le peintre impuissant, qui ne peut plus se limiter à la réalité et que Zola accuse d'avoir "le tourment d'un symbolisme secret."¹ Claude glisse dans la folie, éprouvant des hallucinations, et finit par se suicider devant son oeuvre manquée. Après le suicide de Claude, Sandoz, qu'on a généralement identifié avec Zola, remarque que son ami a "été logique et brave, Il a avoué son impuissance et s'est tué."² Après avoir reçu une copie du roman, Cézanne a répondu par une lettre glaçiale de remerciements pour l'envoi du livre, et ce fut le dernier contact entre les deux amis.

Zola a tourné le dos au mouvement quand la lumière est devenue l'âme de l'oeuvre, et le mouvement impressionniste s'est tourné de plus en plus vers le Symbolisme. Dans un

article sur la peinture, le 2 mai 1896, dans Le Figaro, Zola écrit amèrement:

Tout mouvement s'exagère, tourne au procédé et au mensonge. . . . Il n'est pas de vérité juste et bonne. . . . C'est pour cette peinture que je me suis battu? C'est pour cette peinture claire, pour ces taches, pour ces reflets, pour cette décomposition de la lumière? Seigneur! Etais-je fou? Mais c'est très laid,³

L'écrivain continue en expliquant que "c'est un débordement lamentable de mysticisme."⁴ Pendant la période où Zola a soutenu les peintres impressionnistes, le mouvement reposait sur l'évaluation objective des apparences, mais, de plus en plus, vers les années 1886-1888, les peintres ont commencé à projeter leurs propres émotions sur les objets. Ce n'est plus l'objet qu'ils peignent, mais l'effet qu'il produit sur leur subjectivité.

Les tableaux de Gauguin traduisent un sentiment d'ordre spirituel. Dans La Vision après le Sermon, le peintre inaugure une nouvelle conception de l'art de peindre. Le fond du tableau est rouge, au premier plan on voit le dos et le profil d'un groupe de femmes bretonnes dévotes, qui portent des coiffes blanches immenses. A travers le tableau, on aperçoit un tronc d'arbre séparant ces femmes de la vision dont elles sont les témoins. La vision consiste en une silhouette ailée et un homme dans la force de l'âge: C'est la lutte biblique entre Jacob et l'ange. La qualité surnaturelle est établie par l'irréalité du champ en rouge.

(Voir pl. 29., page page 142) Gauguin a été inspiré par l'élan mystique de poètes comme Rimbaud et Mallarmé, comme eux, il a été hanté par la nostalgie d'un monde pur, auquel il aspirait.

L'éloignement de Zola et des peintres s'accompagnera également de la dispersion d'un nombre de ses anciens disciples de l'école de Médan. Certains membres du groupe naturaliste d'hier font sécession et réagissent contre le Positivisme et le Matérialisme scientifique. Ils pensent que le Naturalisme est arrivé à une impasse et ils désirent briser les entraves qui les lient au mouvement. Ils veulent s'échapper de ce milieu étouffant pour réinstaurer le droit au rêve, au surréel (Huysmans: Là Bas), au fantastique (Maupassant: Le Horla), au mystère, bref au spirituel.

En 1884, A Rebours, l'oeuvre de Huysmans, sonne le glas du mouvement naturaliste. Zola a accueilli le roman comme une trahison, lui déclarant qu'il a porté ". . . un coup terrible au Naturalisme," ⁵ Le héros de ce célèbre roman, des Esseintes, symbole de cette nouvelle génération décadente, est extrêmement blasé. Il ne peut se résoudre à réconcilier réalité et idéal et de là naît une névrose profonde, qui lui fait accumuler les expériences bizarres, parfois sadiques.

Huysmans maintenant vante presque tous les écrivains symbolistes, en particulier Baudelaire et Mallarmé, les

poètes qui rêvent d'atteindre, par-delà les apparences, une réalité transcendante. Le monde sensible, selon eux, n'est que le reflet d'un univers spirituel. Ils cherchent à saisir entre les données des différents sens, de secrètes correspondances qui leur apporteront la clef de cet univers.

Déjà dans son poème Correspondances, Charles Baudelaire nous ouvre les portes de ce nouvel idéal, cette conception de l'art qui influencera profondément les générations futures. Le poète devient une sorte de prêtre et la Nature est un temple, remplie de symboles reflétant le monde de l'idéal, de l'absolu. Le choix du mot temple pour qualifier la "Nature" est intéressant. Il lui confère une sorte de mystère et de solennité. L'artiste (le prêtre) peut seul comprendre, communiquer avec ce monde spirituel.

Baudelaire est également un des précurseurs de l'utilisation des synesthésies, dont les artistes après lui useront et abuseront. Ce procédé consistait à montrer les équivalences entre les différents sens. Les "confuses paroles" du poème des Correspondances semblent être ce mélange d'auditions colorées, où les perceptions olfactives, auditives, et visuelles se confondent pour créer un nouveau langage.

En ce qui concerne cet aspect du symbolisme, Zola a participé, peut-être inconsciemment, à cette révolution du langage. Son tempérament sensible et sensuel ne pouvait y

échapper. On l'a déclaré "Romancier aux narines frémissantes" et il a su, tout particulièrement, enrichir la langue des odeurs. Dans Le Ventre de Paris, les synesthésies abondent: ce sont des odeurs de fromage chantant des symphonies et les couleurs et les odeurs nous sautent à la face et nous submergent.

Quoique Zola eût nié tout rapprochement avec le Symbolisme naissant, il n'en reste pas moins étonnant de constater l'usage qu'il fait de certaines couleurs, les chargeant d'émotions comme le roux et le fauve qui, sous sa plume, prennent des allures inquiétantes. Ces deux couleurs symbolisent chez lui, soit la force destructive du sexe, ou le pouvoir corrompateur de l'or.

Senteurs et arômes emplissent l'atmosphère, imprègnent les êtres, et déterminent leurs états d'âme. Dans La Curée, par exemple, on remarque cette action troublante des parfums sur Renée. Les odeurs particulières agissent sur les sens de Renée et de son amour, leur suggèrent des voluptés, les noyant de leur ivresse. Dans Le Ventre de Paris, dans le monde des Halles, qui en principe est sans âme, chaque pavillon a sa couleur et souffle son haleine. Il y a là une emprise directe, envahissante, du milieu sur les organismes humains, où Cadine sent les fleurs et Lisa la charcuterie. La matière semble chargée de mission. Contre son gré, Zola spiritualise son matérialisme par sa sensibilité aux

couleurs et aux odeurs.

Zola, pourtant, ramène ce qui pourrait être spirituel au monde matériel. Il insiste:

. . . Dans ma série, je ne puis admettre l'au-delà, l'inconnu que comme un effet de forces qui sont en nous dans la matière et que nous ne connaissons pas, simplement."⁶

En 1888, quand Zola publie Le Rêve, la critique s'étonne du changement de ton. Pour justifier les rêves d'Angélique qui se sublimeront en élans mystiques, Zola nous donne une explication rationnelle et "naturelle," reprenant le modèle naturaliste, qui met en jeu l'hérédité, l'éducation et le milieu. La jeune femme par le biais de son imagination, crée elle-même le milieu, l'au-delà, l'invisible. L'écrivain souligne jusqu'à la fin de sa vie que l'homme doit exorciser les faux dieux et comprendre qu'il ne peut être de réalité suprême hors de la Nature.

La lecture des articles et des romans de Zola du début à la fin, nous fait prendre conscience que l'écrivain éprouve de la compassion pour l'homme, de l'horreur pour le despotisme, et de l'amour pour le vrai. Il a le goût de la création personnelle et met sa confiance dans l'effort physique et le travail. Les Rougon-Macquart finissent dans la glorification de ces valeurs. Selon lui le travail assure la réussite et le bonheur. (Un peu à la façon de Voltaire dans son, "il faut cultiver notre jardin") Dans L'Oeuvre, Sandoz édifie seul, par la ténacité de son labeur,

un monument durable, et le docteur Pascal réfléchit sur la loi du travail:

. . . Il avait la conviction que se bien porter consistait dans le train normal de ce travail: recevoir les sensations, les rendre en idées et en mouvements, nourrir la machine humaine par le jeu régulier des organes. Le travail devenait ainsi la grande loi, le régulateur de l'univers vivant.

L'oeuvre de Zola a dominé son siècle de toute son incomparable puissance, et l'influence de cet écrivain reste aujourd'hui indéniable dans toute la littérature. Il nous a donné le goût d'une réalité forte et a eu le courage de nous la montrer, et de plus, il l'a traduite d'une manière tout à fait originale et quelque peu paradoxale en se servant d'images symboliques et d'un kaléidoscope de mots, créant des images et des effets impressionnistes. Entre les lignes des Rougon-Macquart, on détecte un caractère noble et un grand coeur. Son oeuvre de force et de beauté massive ne finira jamais de nous passionner.

NOTES

- ¹ Zola, Oeuvres Complètes, 323.
- ² Zola, Oeuvres Complètes, 502.
- ³ Zola, "Peinture," Le Figaro 2 mai 1896: 123-1.
- ⁴ Zola, Le Figaro 1.
- ⁵ J.K. Huysmans, A Rebours (Paris: Editions Gallimard, 1977) 71.
- ⁶ Oeuvres Complètes, Notice, Tome V: 1320.
- ⁷ Oeuvres Complètes, Tome VI: 1369.

BIBLIOGRAPHIE

- Adhémar, Hélène. Chronologie Impressionniste. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1981.
- Alexis, Paul. "Les Impressionnistes." Le Cri du Peuple 17 et 23 mai 1886: 1-2.
- Alexis, Paul. "Le Salon. Les Paysages." L'Avenir National 2 juin 1873: 3.
- Alexis, Paul. "Le Mouvement Littéraire en 1891-1892." Le Figaro 2 novembre 1891: 123-14.
- Bakker, B.H. Naturalisme pas Mort. Lettres inédites de Paul Alexis à Emile Zola. Toronto: University Press, 1971.
- Barnes, Albert C., and Violette de Mazia. The Art of Renoir. New York: Balch & Company, 1935.
- Baudelaire, Charles. Oeuvres Complètes. Edition Gallimard. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1975.
- Bournecque J.H. et P. Cogny. Réalisme et Naturalisme. Paris: Classiques Hachette, 1958.
- Brady, Patrick. L'Oeuvre d'Emile Zola. Roman sur les Arts. Genève: Droz, 1967.
- Cabanne, Pierre. Degas. New York: Universe Books, Inc., 1958.
- Cate, Phillip Dennis. Emile Bernard - Bordellos and Prostitutes in turn of the Century French Art. Rutgers: Jane Voorheers Zimmerli Art Museum, 1988.
- Desprez, Louis. L'Evolution Naturaliste. Paris: Palais-Royal, 1884.
- Dorsy, Guiette. Clés pour les Rougon-Macquart. Paris: La Presse Universelle, 1968.
- Faria, Neide de. Structures et Unité dans les Rougon-Macquart. Paris: A.G. Nizet, 1977.
- Francastel, Pierre. Histoire de la Peinture Française. La Peinture de Chevalet du XVe au XXe Siècle Bruxelles: Elsevier S.A., 1955.

- Grant Elliott M. Emile Zola. New York: Twayne Publishers, Inc., 1966.
- Guillaud, Maurice. Degas. Form and Space. Paris: Marais - Guillard Editions, 1984.
- Hertz, Henri. "Emile Zola, Témoin de la Vérité." Europe novembre-décembre 1952: 30-33.
- Huysmans, Joris-Karl. A Rebours. Paris: Editions Gallimard, 1977.
- Knapp, Bettina L. Emile Zola. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1980.
- Lapp, J.C. Les Racines du Naturalisme. Paris: Bordas, 1972.
- Lagarde, André, et L. Michard. XIXe Siècle. Paris: Bordas, 1969.
- Leduc-Adine, J.P. Genèse, Structures et Style de La Curée. Paris: Sedes, 1987.
- Lethève, Jacques. Impressionnistes et Symbolistes devant la Presse. Paris: Armand Colin, Coll. Kiosque, 1959.
- Lucas, Georges, Claude Moreau, et Claude Labouret. Petit Larousse illustré. Paris: Librairie Larousse, 1983.
- Mallarmé, Stéphane. Correspondance. Annoté par Henri Monder et Lloyd James Austin. Paris: Editions Gallimard, 1965.
- Matthews, J.H. Les deux Zola. Science et Personnalité dans L'Expression. Genève: Librairie E, Droz, 1957.
- Mauner, George. Manet. Peintre Philosophe. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1975.
- Max, Stefan. Les Métamorphoses de la Grande Ville dans les Rougon-Macquart. Paris: Librairie A.G. Nizet, 1966.
- Merrill, Stuart. "Enquête sur Emile Zola." La Plume 15 octobre 1902: 324-1204.
- Moser, Ruth. L'Impressionisme Français. Genève: Librairie Droz, 1952.

- Mount, Charles Merrill. Monet. New York: Simm & Schuster, 1966.
- Newton, Joy. "Emile Zola impressionniste." Cahiers Naturalistes. Paris: Editions Fasquelle, 1967: 33-41.
- Niess, Robert J. Zola, Cézanne, and Manet. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1968.
- Philippart, Georges. Lettres de Vincent Van Gogh à son Frère Théo. Paris: Edition Bernard Grasset, 1937.
- Proulx, Alfred C. Aspects épiques des Rougon-Macquart de Zola. The Hague: Mouton & Co., 1966.
- Proust, Antonin. Edouard Manet, Souvenirs. Paris: Librairie Renouard, 1913.
- Renoir, Jean. Renoir, My Father. Traduit par Randolph & Dorothy Weaver. Boston: Little, Brown & comp., 1962.
- Reuterswärd Oscar. Impressionnisterna inför Publik och Kritik. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1952.
- Rewald, John. Cézanne. A Biography. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1986.
- Rewald, John. Histoire de L'Impressionnisme. Paris: Albin Michel, 1955.
- Richardson, Joanna. Emile Zola. New York: St. Martin's Press, 1978.
- Riout, Denys. Les Ecrivain devant L'Impressionnisme. Paris: Macula, 1989.
- Rippoll, Roger. "L'Histoire du Second Empire dans La Curée." Revue d'Histoire moderne et contemporaine janvier-mars 1974: XXI-46.
- Robert, Guy. Emile Zola. Principes et caractères généraux de son oeuvre. Paris: Société d'Editions "Les Belles Lettres," 1952.
- Schor, Naomi. Zola's Crowds. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978.
- Souriau, Etienne. La Correspondance des Arts. Paris: Flammarion, 1969.

- Tucher, Paul Hayes. Monet at Argenteuil. New Haven: Yale University Press, 1982.
- Vizetelly, Ernest Alfred. Emile Zola. Freeport: Books for Libraries Press, 1904.
- Vos, Herman et J. Gielen. Vincent Van Gogh. Bruxelles: Editions de la Connaissance S.A., 1946.
- Wilson, Angus. Emile Zola. An Introductory Study of his Novels. New York: William Morrow & Company, 1952.
- Zola, Emile. "Deux Expositions d'art en mai." Le Messager de l'Europe juin 1876: VI.
- Zola, Emile. Correspondance. Editée sous la direction de B.H. Bakker. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1978.
- Zola, Emile. Le Naturalisme au Théâtre. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1923.
- Zola, Emile. Le Roman Expérimental. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1923.
- Zola, Emile. Les Romanciers Naturalistes. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1923.
- Zola, Emile. Mes Haines. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1913.
- Zola, Emile. Mon Salon. Manet, Ecrits sur l'Art. Préface par Antoinette Ehrard. Paris: Garnier-Flammarion, 1970.
- Zola, Emile. Oeuvres Complètes. Edition Henri Mitterand. Paris: Fasquelle, 1967.
- Zola, Emile. L'Oeuvre. Préface d'Armond Lanoux de l'Académie Goncourt. Paris: Fasquelle, 1978.
- Zola, Emile. "Peinture." Le Figaro 2 mai 1896: 123-1.