

Recherches en langue et Littérature Françaises
Revue de la Faculté des Lettres
Année 5, N^o 7

L'étude de l'influence de la peinture sur la littérature à travers *L'Œuvre* de Zola

Mehri Zibaï

Doctorante, Université Azad de Téhéran

Afzal vosoughy*

Professeur, Université Ferdowsi de Mashhad

Résumé

C'est surtout à partir du XIX siècle, précisément à l'époque où la peinture cesse de s'appuyer sur une caution littéraire, que la littérature va retrouver, plus volontiers qu'auparavant, son inspiration dans la peinture.

Dans *L'Œuvre*, où la figure du peintre raté, Claude Lanier, était composée de traits empruntés à ses deux amis de Zola, Cézanne et Manet, l'activité picturale et la vie du peintre deviennent précisément sources d'inspiration et constituent un sujet de réflexion pour l'écrivain. A part cela, Zola, à travers ce roman nous décrit minutieusement les milieux artistiques des années 1860-80 et nous donne une description réaliste des ateliers, des salons et du marché de l'art.

Zola est le romancier qui à le mieux transcrit dans ses livres l'univers impressionniste en une succession d'images. On pourrait aussi parler d'une parenté entre le roman naturaliste, et l'impressionnisme: l'analogie entre la technique descriptive et l'écriture picturale de Zola et celle des peintres est frappante. L'objet de cet article est d'éclairer l'influence de la peinture sur *L'Œuvre* de Zola et de démontrer que la peinture est comme un pôle important dans la création de cette œuvre.

Mots-clés: littérature, peinture, Zola, *Œuvre*, écriture picturale.

تاریخ وصول: ۱۳۸۹/۱/۸، تأیید نهایی: ۱۳۹۰/۱۱/۱۰

* E-mail : vossoughi_afzal@yahoo.com

Introduction

"Les dialogues du texte et de l'image nourrissent en permanence les créations littéraires et picturales"(Chevrel, 1997, p.130). Ce dialogue est historiquement dissymétrique: l'inspiration littéraire est une constante de la peinture jusqu'à la fin de l'Ancien Régime (et même jusqu'au romantisme), parce qu'elle a une fonction religieuse et politique qui se légitime par référence aux textes fondateurs, sacrés et mythologique, de la civilisation occidentale. C'est de cette tutelle littéraire que la peinture, depuis le XIX siècle et le courant réaliste, n'a cessé de vouloir se dégager. Mais c'est à partir de cette époque que la littérature s'est de plus en plus fréquemment référée à la peinture, pour trouver dans cet art de nouvelles sources d'inspiration.

La peinture peut être le sujet traité par un écrivain – souvent un prosateur – pour alimenter une réflexion sur l'art, comme dans les «romans d'artiste» de Balzac, des Goncourt ou Zola.

"Cette veine s'inscrit d'ailleurs parfaitement dans l'idéologie romantique : A travers le peintre, c'est l'énigme de l'artiste qui est interrogée, son "génie", sa capacité démiurgique à enfanter un monde tout à la fois mimétique et concurrent du monde réel. Les thèmes récurrents de cette littérature sont ceux de l'héroïsme solitaire de l'artiste, de sa recherche passionnée de l'absolu qui se heurte aux limitations techniques de son art comme au matérialisme de la société dont il a besoin pour vivre" (A. Colin, 1985, p.14).

Cette tragédie intime de l'artiste se solde, chez Balzac et Zola par la mort finale du héros. La tension est redoublée par une intrigue amoureuse qui met en rivalité l'œuvre et le modèle, la pulsion créatrice et la pulsion érotique. *"On retient généralement de cette production quelques grands textes qui s'imposent par leur complexité, la profondeur de leur questionnement, et leur réussite littéraire : Le*

Chef-d'œuvre inconnu de Balzac, Manette Salomon des frères Goncourt et L'Œuvre de Zola"(Le Rider, 1997, p.45).

L'objectif de cet article est de démontrer les deux aspects divers de l'influence de la peinture dans l'Œuvre de Zola. D'une part nous allons voir que l'Œuvre est un roman sur les artistes du milieu des années 1880, et qui nous offre un point de vue très riche et détaillé sur la vie des peintres. La description du milieu est, nous voudrions le montrer, réaliste. C'est sa connaissance du milieu qui donne à Zola la justesse du ton et des descriptions. On peut faire l'hypothèse d'un lien fort entre les expériences sociales de Zola, comme ami des peintres, critique d'art et l'Œuvre.

D'autre part, à part cette description du milieu de la peinture, l'Œuvre profite d'une écriture picturale. En d'autres termes les peintres pouvaient influencer son style parce que Zola était un écrivain très visuel. En raison des fortes similitudes entre les descriptions de Zola et les images des tableaux impressionnistes, on peut dire que Zola était conscient d'imiter des peintures. Il a lui-même, déclaré: "*Je n'ai pas seulement soutenu les Impressionnistes, je les ai traduits en littérature, par les touches, notes, colorations, par la palette de beaucoup de mes descriptions.*" (Hamon, 1967, p.142).

L'Œuvre, histoire d'un peintre raté

"Les ressemblances sont frappantes entre L'Œuvre et Manette Salomon des Goncourt: L'Œuvre s'ouvre par exemple, comme Manette Salomon, sur un "tableau" de Paris aux allures très picturales. A l'image de cette entrée en matière commune, les comparaisons pourraient être multipliées entre les deux romans"(Crouzet, 1996, p.12).

Comme celui des Goncourt, le héros de Zola est pris dans un dilemme difficile entre les exigences de son art et sa vie familiale, le

drame étant amplifié par le conflit récurrent avec l'institution artistique et la société de l'époque. "*Mais les points de convergence soulignent peut-être surtout un ensemble de topoi déjà sédimentés dans l'imaginaire collectif à partir du texte du Balzac*" (Chevrel, *Op.cit*, 139). Ils mettent d'ailleurs d'autant plus en valeur les caractères propres du roman de Zola : un héros qui n'est pas un velléitaire dépressif comme Coriolis¹, mais un peintre talentueux; une charpente romanesque à la fois solide et complexe; un ensemble d'inflexions (notamment érotiques, avec une présence obsessionnelle du corps) où se marque la sensibilité propre de l'écrivain; et un talent littéraire sans commune mesure avec celui des Goncourt. L'écriture zolienne, à la fois massive et ciselée, sculpte les scènes, les anime d'une vie profonde, et confond les enjeux du roman avec ceux du style.

L'intrigue est centrée sur le peintre Claude Lantier (fils de Gervaise, personnage central de *l'Assommoir*), artiste possédé par une puissante pulsion créatrice. Amoureux d'une jeune fille qu'il a rencontrée par hasard, Christine, il fait de celle-ci son modèle pour réaliser un tableau ambitieux qui doit représenter *La Femme*; mais malgré le dévouement de Christine, il ne parvient pas à atteindre l'idéal qu'il ambitionne et "l'œuvre" se révèle toujours irréalisable. Christine vit douloureusement les exigences que lui impose la passion de Claude; elle le lui dira avec amertume à la fin du roman : "ta peinture, c'est elle, l'assassine, qui a empoisonné ma vie"(Zola, 1974, p. 312). Claude connaît de son côté des crises d'angoisse, des hallucinations et, après une nuit d'amour, se pend face à son tableau.

Dans ce ratage pathétique d'une vie Zola projette ses obsessions personnelles (on sait à quel point ce travailleur infatigable était hanté par la menace de l'échec). L'un des protagonistes, l'écrivain Sandoz, se dit "*éperdu, jamais satisfait de la tâche quotidienne*": "*j'en crèverai*

furieux contre moi, exaspéré de n'avoir pas eu plus de talent"(Ibid., p.299). La dernière page du roman fait encore entendre sa voix, où l'on perçoit une confession douloureuse du romancier : "*moi qui pousse mes bouquins jusqu'au bout, je me méprise de les sentir incomplets et mensongers, malgré mon effort"*(Ibid., p.345).

Les peintres qui ont inspiré le personnage de Claude

On peut se demander si *L'Œuvre* est un roman à clés, s'il n'y a pas un peintre réel qui se cache sous Claude. Zola pour écrire ce roman a emprunté des traits ou des épisodes isolés à la carrière de plusieurs de ses amis peintres. Les peintres nommément cités dans le roman sont Delacroix, Courbet et Ingres.

a) Cézanne

La publication de *L'Œuvre* a terni une amitié de 40 ans entre Zola et Cézanne. Celui auquel on pense d'emblée dans l'inspiration du personnage de Claude, est Paul Cézanne qui a passé son enfance à Aix-en-Provence avec son ami, Zola. De façon semblable, Claude a passé son enfance à Plassans où il était lié d'amitié avec Sandoz. Comme Cézanne et Zola, Claude connaît des années difficiles à Paris au début de sa carrière. Claude tient de Cézanne les fureurs de perfectionnisme, l'entêtement, mais aussi les qualités d'invention et de modernité. Les premières toiles de Cézanne furent, elles aussi, refusées au Salon. Il n'a été reçu au Salon officiel qu'en 1882. Or Zola a porté des jugements sur l'œuvre de Cézanne qui se sont faits plus sévères au fil des années. Aussi Cézanne, à la lecture de *L'Œuvre*, s'est-il reconnu dans le personnage de Claude et n'a-t-il pas apprécié d'être décrit comme un génie avorté.

b) Manet

Zola écrit à propos de Manet : *"Le cœur le plus net, celui qui a montré la personnalité la plus fine et la plus originale"*(Zola, 1989, p.94). Manet a fait le portrait de Zola et l'illustration de *Nana*. Le tableau *Plein air* de Claude dont voici la description:

"C'était une toile de cinq mètres sur trois... dans un trou de forêt, aux murs épais de verdure, tombait une ondée de soleil ; seule, à gauche, une allée sombre s'enfonçait avec une tache de lumière, très loin. Là sur l'herbe, au milieu des végétations de juin, une femme nue était couchée, un bras sous la tête, enflant la gorge; et elle souriait, sans regard, les paupières closes, dans la pluie d'or qui la baignait. Au fond, deux autres petites femmes, une brune, une blonde, également nues luttèrent en riant, détachaient, parmi les verts des feuilles, deux adorables notes de chair. Et, comme au premier plan, le peintre avait eu besoin d'une opposition noire, il s'était bonnement satisfait, en y asseyant un monsieur, vêtu d'un simple veston de velours...". (Zola, *Op.cit*, 1974, p.33)

fait songer à celui d'Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* qui fut montré au Salon des Refusés de 1863 et fit un scandale. Pour l'évocation qu'il en fait, Zola s'est servi de ses propres souvenirs, ayant probablement visité le Salon des Refusés en compagnie de Cézanne:

"On ne comprenait pas, on trouvait cela insensé... voilà la dame a trop chaud, tandis que le monsieur a mis sa veste de velours de peur d'un rhume... les chairs sont bleues, les arbres sont bleus, pour sûr qu'il l'a passé au bleu, son tableau! Ceux qui ne riaient pas entraient en fureur: ce bleuissement, cette notation nouvelle de la lumière semblaient une insulte [...] "Plein air", ce fut autour de lui une reprise formidable des cris, des huées... plein air, oh ! Oui plein air, le ventre à l'air, tout en l'air! Cela tournait au scandale [...] la foule

grossissant exprimant toute la somme d'âneries, de réflexions saugrenues, de ricanements stupides et mauvais que la vue d'une œuvre originale peut tirer à l'imbécillité bourgeoise". (Zola, Op.cit, 1989, p.127-128).

c) Monet

Comme Monet, Claude fait des recherches sur les variations de la lumière. Monet peint des séries : *la Cathédrale de Rouen*, *les Meules* et plus tard, *les Nymphéas*. La dernière toile de Claude peut faire penser aux *Déchargeurs de charbon* de Monet.

d) Autres peintres : école d'Argenteuil² de Bennecourt

D'autres peintres de l'école d'Argenteuil ont apporté d'autres éléments: Pissarro (pour Zola, "un des trois ou quatre peintres de ce temps"), Fantin-Latour (Zola est présent dans sa toile *Un atelier aux Batignolles*), Bazille, mais aussi Jongkind, Renoir et Gustave Moreau (qui aurait inspiré, dans la dernière toile symboliste de Claude, "*la troisième [femme], toute nue, à la proue, d'une nudité si éclatante qu'elle rayonnait comme un soleil*").

L'Œuvre, une enquête sur le monde des arts

En plus du récit d'un peintre avorté pour qui l'écrivain a emprunté des traits des peintres réels et de leurs tableaux, *l'Œuvre* est surtout une enquête sur le monde des arts. Zola consacrant chaque tome des *Rougon-Macquart* à l'étude d'un milieu, consacra celui-ci au milieu artistique entre 1860 et 1880. Pour ce faire, il s'est servi de ses souvenirs personnels parce qu'il a été à la fois l'acteur et le témoin privilégié de la révolution artistique dans ces années mais il a aussi

réuni dans ses carnets d'enquête une documentation abondante, surtout sur les techniques de la peinture et de la sculpture. Il décrit dans ce roman, les ateliers de peinture mais aussi ceux d'architecture et de sculpture.

A propos de la peinture, il exploite la grande connaissance qu'il avait de ce milieu artistique. Avec ceux du journalisme et de l'édition, c'est celui qu'il avait d'abord fréquenté au début de sa carrière :

"Il se lie alors avec des peintres, fréquente le Louvre et les ateliers. Son intérêt pour la peinture ne se démentira pas puisque, de 1866 à 1896, il rédigera pour la presse de nombreux Salons, où il fera l'éloge de peintres comme Manet et Cézanne, avec lesquels il entretient des relations personnelles" (Monneret, 1978, p.111)

Zola figure d'ailleurs dans *Un atelier aux Batignolles* de Fantin-Latour³, aux côtés de Renoir, Astruc, Bazille, Monet et Manet.

Tout d'abord, Zola nous décrit les coulisses et les secrets de la création par le biais de la description des ateliers, des techniques utilisées et du rôle des modèles.

a) La description des ateliers

En premier lieu, nous abordons à la description des ateliers de la peinture dans ce roman. Le premier atelier de Claude est petit et "empli de tableaux violents" comme nous l'explique Christine au début du roman. Son second atelier est "petit et incommode" et n'est accompagné que d'une étroite chambre et d'une cuisine très réduite. C'est pour cette raison que Claude décidera, un peu plus tard, de louer un ancien séchoir de teinturier de quinze mètres de long sur dix de large. L'atelier de Bongrand, quant à lui, est vaste et "orné des seules études du maître". Claude et Bongrand passent la majeure partie de leur temps à peindre dans leurs ateliers, mais, malgré cela, ils

n'attachent pas d'importance à la décoration ni au mobilier de ce dernier. Contrairement à eux, Fagerolles, une fois le succès venu, possède un atelier luxueux et sans tableaux.

Ensuite, nous verrons la présentation des ateliers d'architecture à travers la description de l'atelier fréquenté par Dubuche. Ses murs sont salis d'inscriptions et de dessins et les tables sont *"occupées des deux côtés par des files d'élèves, encombrées d'éponges mouillées, de godets, de vases d'eau, de chandeliers de fer, de caisses en bois, de compas et de couleurs"*(Zola; *Op.cit*, 1974, p.163).

Enfin, Zola nous présente les ateliers de sculpture par le biais de la description de l'atelier de Mahoudeau :

"Son atelier est assez grand et comprend un poêle, des tas d'argile, des baquets boueux, un gâchis de plâtre ainsi que divers moulages et sculptures. Cet atelier est poussiéreux, humide et possède une odeur fade de glaise mouillée. L'atelier s'humidifie ensuite de plus en plus et se refroidit tellement que l'eau des baquets finit par geler, les sculptures invendues finissent quant à elles par se démembrer (Ibid., p.170).

b) Les salons

L'apport le plus intéressant du livre réside certainement dans cette évocation des salons et expositions qui font intervenir le rôle des jurys de peinture, et les réactions du public et de la critique. Zola décrit les Salons qui, chaque année, constituent le temps fort de la saison artistique. Zola leur a consacré deux chapitres, le chapitre V qui est consacré au Salon des Refusés créé par les peintres contestataires non admis au Salon officiel décrit au chapitre X. Il y excella à saisir les ambiances, les réactions négatives ou enthousiastes du public, à traduire les tendances nouvelles, à mesurer l'évolution des mentalités. Au Salon des Refusés de 1863, est accroché le tableau *"Plein air"*:

"C'était comme une fenêtre brusquement ouverte dans la vieille cuisine au bitume, dans les jus recuits de la tradition, et le soleil entra et les murs riaient de cette matinée de printemps ! La note claire de son tableau, ce bleuissement dont on se moquait, éclatait parmi les autres. N'était-ce pas l'aube attendue, un jour nouveau qui se levait pour l'art?" (Ibid., p.317).

En 1876, au Salon officiel, Fagerolles présente avec succès *"Un déjeuner"*, qui est simple plagiat du tableau de Claude. Les mêmes qui avaient hué celui-ci saluent avec enthousiasme le tableau de Fagerolles :

"Deux grosses dames, la bouche ouverte bâillaient d'aise [...] Il y avait des émerveillements béats, étonnés, profonds, gais, austères, des sourires inconscients, des airs mourants de tête. Alors Claude s'oublia, stupide devant ce triomphe" (Ibid., p.389).

c) Le marché de l'art

Zola fait découvrir aussi le marché de l'art car c'est à cette époque qu'il devint spéculatif, et le vieux Malgras, amateur éclairé, est évincé par Naudet, le spéculateur qui investit dans l'art non pour l'esthétique mais pour la plus-value espérée :

"Il ne s'agissait plus du goût si fin du père Malgras. Non, le fameux Naudet [était] un spéculateur, un boursier qui se moquait radicalement de la peinture. Il apportait l'unique flair du succès, il devinait l'artiste à lancer, celui dont le talent menteur allait faire prime sur le marché bourgeois" (Ibid., p.392).

Zola nous présente le marché de l'art sous deux aspects : les collectionneurs-amateurs et les marchands. Nous découvrons tout d'abord les collectionneurs amateurs représentés par Malgras mais

aussi par Mr Hue. Malgras à l'apparence d'un cocher de fiacre mal tenu mais c'est "un gaillard très fin" qui apprécie la bonne peinture.

"Cet homme se sent à l'aise même dans une ambiance tendue, il a "le marchandage féroce" et est très rusé. Il se contente d'un bénéfice de trente pour cent au plus et n'achète jamais un tableau sans savoir à qui il le vendra le soir même car son affaire est basé sur un renouvellement rapide de son petit capital (Ibid., p.340).

Ensuite, on découvre Naudet qui s'oppose à ces collectionneurs amateurs. En effet, il a "des allures de gentilshommes", loue son fauteuil à l'Opéra et réserve sa table chez Bignon. C'est un spéculateur qui se moque radicalement de la bonne peinture. Zola met en évidence la difficulté de créer selon sa propre exigence, sans tenir compte de la mode, et des conventions en cours.

d) Le travail de l'artiste

Zola s'intéressa au travail de l'artiste dans ce roman. À plusieurs reprises, il décrit Claude au travail dans son atelier ou sur le motif. Le récit évoque par exemple la préparation des toiles avec de la céruse, sans encollage, afin qu'elles restent absorbantes, ou le problème des embus dus à un mauvais usage de l'huile à peindre. Mais ces précisions ont surtout une valeur de caution réaliste : dans les scènes d'atelier Zola fait d'abord porter l'accent sur la passion intérieure du peintre et sa relation avec son modèle. Zola a l'expérience des séances de pose car il a servi de modèle à ses amis peintres (son portrait par Manet). Il est allé en repérage sur les lieux privilégiés par les peintres de cette époque: les bords de Seine à Bennecourt (auxquels Cézanne, Daubigny, Monet ont consacré plusieurs toiles), Paris, l'île Saint-Louis, les quais de la Seine, la butte Montmartre (les nombreuses descriptions de Paris qui sont autant de tableaux impressionnistes).

Un bilan de l'évolution picturale du temps

A travers l'échec de son héros, *L'Œuvre* propose surtout un bilan désenchanté de l'évolution picturale du temps. Zola avait d'abord été un farouche défenseur de la nouvelle peinture, réaliste, lumineuse et libéré des carcans de l'Académie comme de la tutelle étouffante des institutions. Mais en 1878, il affirme que *"si la révolution impressionniste est une excellente chose, il n'en est pas moins nécessaire d'attendre l'artiste de génie qui réalisera la nouvelle formule"*(Doucet, 1923, p.72). Cette réalisation ne deviendra jamais, et Claude est l'image en creux de ce peintre de génie que Zola aura vraiment attendu. Dix ans après la publication de *L'Œuvre*, le romancier dénoncera *"l'abus de la note claire qui fait de certaines œuvres des lignes décorés par de longues lessives "*, *"l'abus effroyable"* de la *"tache"*, *"la démence à laquelle a pu conduire, en trente ans la théorie des reflets"*(Ibid., p.117) ...Et il s'exclamera : *"quoi ! Vraiment c'est pour ça que je me suis battu ? C'est pour cette peinture claire, pour ces taches, pour ces reflets, pour cette décomposition de la lumière ?"* ("Peinture" Le Figaro, 2 mai 1896).

L'Œuvre occupe manifestement une position charnière dans cette évolution : entre l'attrait de la modernité, la recherche de l'invention et du talent original, et le doute profond sur une aventure esthétique qui ne produit aucune réussite d'envergure. L'évocation des milieux de la peinture est particulièrement développée dans ce roman; Zola, selon son habitude, s'est amplement documenté, ajoutant à ses propres souvenirs personnels des notes prises spécialement pour le récit. Il s'en sert pour les scènes d'atelier.

L'écriture picturale dans *L'Œuvre*

L'influence des arts plastiques sur l'œuvre de Zola est patente. L'écrivain semble avoir structuré son roman tel le peintre sa toile, avec l'emploi constant de dossiers préparatoires. Souvent, dans ceux-ci, Zola ébauche les représentations des lieux qu'il veut décrire, ou certains objets, ou encore des plans. Il déploie aussi un art de la composition éprouvée dans les descriptions. Il paraît avoir traité l'espace romanesque comme le peintre son espace pictural.

L'Œuvre n'est pas seulement un roman sur les milieux artistiques mais c'est un roman dans lequel l'écriture a un caractère pictural. Lorsque la littérature intériorise à un tel point le tableau qu'elle le transforme en style, on a affaire à une écriture picturale. Écrire comme on peindrait permet alors de retrouver l'effet de la peinture, d'atteindre un rendu pictural par la littérature. Cette tendance s'affirme avec une grande force à partir du XIX siècle. L'écriture proprement picturale ne s'imposera qu'avec Verlaine pour la poésie, et le "style artiste" pour la prose. Verlaine excelle à disposer son écriture en un miroitement de petites notations juxtaposées, à la façon des impressionnistes. On en trouve un équivalent narratif dans les évocations picturales très nombreuses, disséminées dans les "romans d'artiste" des Goncourt et de Zola. *L'Œuvre* s'ouvre par exemple sur un "tableau" de Paris aux allures très picturales. Le registre pictural du livre détermine une écriture qui vise bien des fois à des effets de picturalité, comme dans cette vue de Paris, véritable vue où dominant, comme dans un tableau, l'effet initial de cadrage, la disposition en plans et l'attention aux couleurs:

Ses yeux dilatés parcoururent avec effarement ce coin de ville inconnue, l'apparition violâtre d'une cité fantastique. De l'autre côté de la Seine, le quai des Ormes alignait ses petites maisons grises, bariolées en bas par les boiseries des boutiques, découpant en haut leurs toitures inégales ; tandis que l'horizon élargi s'éclairait, à

gauche, jusqu'aux ardoises bleues des combles de l'Hôtel de Ville, à droite jusqu'à la coupole plombée de Saint-Paul"(Zola, 1974, p.10).

Parmi d'autres écoles picturales, la proximité de Zola avec le mouvement artistique l'impressionnisme l'a très fortement influencé dans sa démarche littéraire. Ami intime de Cézanne, il assiste près de celui-ci aux convulsions artistiques qui marquent la naissance de l'impressionnisme, connaît tous ses créateurs et subit dans ses propres ouvrages l'influence du langage pictural ébauché par ces peintres dont certains seront transposés dans ses livres. À partir de 1863, en compagnie de son presque frère, Paul Cézanne, Émile Zola intègre le Groupe des Batignolles et visite les ateliers d'artistes parisiens. Il fait la connaissance de tout ce qui compte dans le monde artistique. Tous sont déjà impressionnés par le talent immense d'Édouard Manet avec sa nouvelle manière de voir la peinture, dont les sujets sont contemporains, et les paysages chatoyants rendus avec la technique du «plein air».

C'est précisément en réaction à l'incompréhension du public que Claude, le héros du roman, se convainc de la nouveauté légitime de son ambition. Face à l'un de ses tableaux exposés, il voit "*se fendre les mâchoires des visiteurs, se rapetisser les yeux, s'élargir le visage; et c'étaient des souffles tempétueux d'hommes gras, des grincements rouillés d'hommes maigres, dominés par les petites flûtes aigues des femmes*"(Ibid., p.276). Mais lorsqu'il détourne les yeux de la foule, la nouveauté de son œuvre lui apparaît avec évidence: Une description déjà impressionniste apparaît sous la plume de Zola dans ce roman (puisque l'on sait que les impressionnistes ont une grande tendance à peindre avec les couleurs claires et donnent une grande influence aux jeux de la lumière) lorsqu'il note :

"C'était comme une fenêtre brusquement ouverte dans la vieille

cuisine au bitume, dans les jus recuits de la tradition, et le soleil entrain, et les murs riaient de cette matinée de printemps! La note claire de son tableau, ce bleuissement dont on se moquait, éclatait parmi les autres"(Ibid., p.277).

Zola comme les autres romanciers naturalistes qui ont adopté la grande découverte des impressionnistes, fait des jeux de la lumière un élément privilégié dans sa description romanesque. On peut constater dans les deux passages ci-dessous comment la lumière agit sur les couleurs, en modifiant ou même en dénaturant la vraie couleur des objets, la couleur objective que notre savoir abstrait leur attribue habituellement. Dans les deux exemples cités de *l'Œuvre*, la lumière est investie d'une fonction picturale et crée les couleurs.

"Près d'une corbeille, une bougie allumée mettait là, sur tout le noir d'alentour, une chanson aiguë de couleurs"(Ibid., p.118).

"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"(Ibid., p.98).

Dans cette description le rôle transformateur de la lumière est bien entendu la traduction visible des fluctuations de la durée. Plus encore que la peinture, la sensation écrite permet d'aller jusqu'au bout des fantasmes et la lumière devenue feu dévore le spectacle, comme dans ce passage de Zola qui joue avec le fantastique en écrivant: *"Le dôme des Invalides était en feu, si étincelant, qu'on pouvait craindre à chaque minute de le voir s'effondrer, en couvrant le quartier des flammèches de sa charpente".*

Transposition des tableaux dans le roman *l'Œuvre*

Il paraît évident qu'il s'est inspiré de quelques tableaux réels pour reconstituer les batailles et les recherches de la génération impressionniste dans son roman. On peut confronter le tableau *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet à la description de la grande toile *Plein Air* de Claude. Le commentaire que l'écrivain donne de cette toile, insiste sur la révolution artistique et le scandale créé par cette toile emblématique d'une nouvelle façon de peindre. L'écho de cette "bataille" autour de *Plein Air* se retrouve dans les pages de Zola consacrées au Salon des Refusés. Pour illustrer la période de Claude à Bennecourt, des tableaux comme *La Pie* de Manet ou *La Seine à Argenteuil*, traduisent la nouvelle vision de la nature des peintres du Plein Air. Claude comme la plupart des peintres de cette époque revendique la modernité, les nouveaux sujets inspirés par le chemin de fer comme *La Gare Saint Lazare* de Monet. Par ailleurs, à l'exemple des écrivains naturalistes, les peintres s'intéressent aux "basses classes", aux gens modestes comme *Les Raboteurs de parquet* de Caillebotte. Ce qui caractérise cette époque, c'est la constante recherche picturale par exemple autour des variations de la lumière sur le même paysage. Cela nous a donné les séries de Monet sur les "Cathédrales de Rouen". On retrouve les mêmes préoccupations chez Claude dans son observation de l'île de la Cité à différentes périodes de l'année, à différentes heures de la journée. Le tableau *L'Enfant mort* que Claude expose au Salon est un sujet que Zola a pu voir peint par Pissarro en 1874.

Il est à noter que si les romans de Zola s'inspirent parfois des tableaux de l'époque, cette influence est réciproque. "*Ainsi Manet imagine le personnage de Nana, créé par Zola dans L'Assommoir en 1876*"(Moser, 1952, p.67). Lorsque Zola reprendra son personnage de demi-mondaine dans *Nana*, en 1880, il rendra hommage à Manet en

citant deux de ses toiles. Diverses scènes de *L'Assommoir* apparaissent comme des illustrations impressionnistes, Gervaise et Coupeau au cabaret ressemblent aux deux personnages de *L'Absinthe* de Degas; une description de chemin de fer: "elle n'aperçut de ce train qu'un panache de fumée blanche, qu'une brusque bouffée qui dépassa le parapet et se perdit" pourrait être un Monet. Nana se promenant sur les boulevards extérieurs avec ses amies est un Renoir, enfin *La Serveuse de bocks* par Manet qui se trouve au musée du Louvre a d'abord eu pour titre *L'Assommoir*. En s'inspirant de Nana que Zola termine, Cézanne a ébauché *un triomphe de la femme*.

Conclusion

Au XIX siècle, le travail pictural et la vie du peintre deviennent précisément sources d'inspiration pour les écrivains. On pourrait s'en étonner : "*l'époque voit en effet l'autonomisation progressive de la peinture par rapport à sa légitimation littéraire*"(Ferrier, 2003, p.25). Mais c'est peut-être justement cet affranchissement en train de s'accomplir qui explique la fascination des écrivains pour les mystères de la création picturale. Le "roman d'artiste" en est le témoignage dans lequel, nous avons affaire à une intrigue amoureuse qui met en rivalité l'œuvre et le modèle, la pulsion créatrice et la pulsion érotique.

L'étude de l'Œuvre de Zola nous a ainsi mené à constater que d'une part l'écrivain s'applique ici à une description précise et crue des milieux artistiques, de marché de l'art, du travail des peintres et de l'évolution picturale du temps, de sorte qu'on peut voir manifestement que la peinture est comme un pôle dans ce roman.

D'autre part, on a vu en Cézanne, ami d'enfance de Zola, le modèle de Claude; l'impuissance de celui-ci traduirait dès lors les réticences de Zola face à un peintre d'abord admiré mais perçu finalement

comme décevant. La publication du roman paraît avoir effectivement affecté les relations entre les deux amis. Mais le personnage de Claude est en réalité un composé de plusieurs peintres connus du romancier : Cézanne naturellement, mais aussi Manet (la toile de Claude, *Plein air*, est manifestement inspirée du Déjeuner sur l'herbe), Pissarro et Monet. Cela démontre une autre fois l'influence évidente de la peinture et des œuvres picturales dans ce roman. D'ailleurs, outre la transposition des tableaux de la peinture, l'écriture même du roman a également un aspect pictural: "*les frontières entre l'impressionnisme et la littérature sont flottantes et on pourrait aussi parler d'une parenté entre ce roman naturaliste et l'impressionnisme*"(Caramaschi, 1985, p.81): c'est utile de rappeler l'analogie entre la technique descriptive de Zola et celle des peintres; et l'on sait que Mallarmé tenait telle ou telle page de Zola pour un Manet.

Dans *L'Œuvre*, l'écrivain situe l'action dans le milieu des ateliers de la peinture qu'il a fréquentés depuis 1860. En insérant ainsi la réflexion esthétique dans un contexte social et économique, Zola reste assurément fidèle aux principes socio-historiques qui le guident dans la série des Rougon–Macquart (sous –titrée "*Histoire économique et sociale d'une famille sous le Second Empire*"). Et c'est dans ce sens qu'il renouvelle le roman d'artiste du XIXe siècle, sans en changer les données essentielles, fixées depuis Balzac.

Il a voulu incarner dans le jeune peintre son époque de recherches, de fièvres, de déséquilibre, d'impatience à secouer les traditions. Tout en s'efforçant de révéler au monde souffrances qui accablent et tourmentent les artistes, la composition de *L'Œuvre* viendra en quelque sorte parachever ce long cortège d'irritations et de désillusions commencé par le *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac.

Notes :

1- Le héros et le personnage central de *Manette Salomon*

2- Argenteuil, ville du centre-nord de la France. Au XIXe siècle, Argenteuil, qui n'était encore qu'un village est choisi comme lieu de villégiature par les impressionnistes (Monet, Manet ou Degas).

3- Fantin-Latour, Henri (1836-1904), peintre et lithographe français, célèbre pour ses portraits de groupe et ses natures mortes de fleurs.



Bibliographie

- Caramaschi, Enzo, *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'impressionnisme*, Nizet. 1985
- Chevrel, Yves, *La Littérature Comparée, préface de: Marius F. Guyard, "Que Sais-Je?"*, 4e édition, Paris. Traduit par: Tahomarth Sajedi, Téhéran, Amir Kabir. 1997
- Colin, Armand, "Littérature et peinture en France"(1830-1900), *Revue d'Histoire littéraire de la France*, colloque 1979.
- Crouzet, Michel, *Préface à l'édition Manette Salomon des Goncourt*, Gallimard, Paris, 1996.
- Doucet, Fernand, *L'Esthétique d'Émile Zola et son application à la critique*, Nizet, Paris, 1923.
- Ferrier, *L'Aventure de l'art au XIX siècle, Ed. Chêne. 2003.*
- Hamon, Philippe, "A propos de l'impressionnisme de Zola" in *Les Cahiers naturalistes*, n:34, 1967, pp:139-147.
- Le Rider, Jacques, *Les Couleurs et les Mots*, PUF., Paris, 1997.
- Monneret, Sylvie, *Cézanne, Zola ...la fraternité du génie*, Denoël, Paris, 1978.
- Moser, Ruth, *L'impressionnisme français. Peinture, littérature, musique*, Droz et Lille, Genève, 1952.
- Vouilloux, B. , *La peinture dans le texte : XVIIIe-XXe siècle*, CNRS éditions, Paris, 1995.
- Zola, Émile, *Écrits sur l'art*, collection Tel, Gallimard, Paris, 1991.
- Zola, Émile, *L'Œuvre*, Garnier-Flammarion, 1974.
- Zola, Émile, *Pour Manet* (anthologie), Complexe, 1989.