

Description picturale : vers une convergence entre littérature et peinture

Maria Lucia Claro Cristovão
Universidade de São Paulo



Synergies Brésil n° 8 - 2010 pp. 91-101

Résumé : Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, époque de l'avènement et de l'apogée de l'impressionnisme, la littérature semble parfois abandonner ses intentions narratives pour se pencher, pendant quelques instants, sur la description de l'espace. Marcel Proust identifie dans l'oeuvre de Gustave Flaubert les premiers moments de cet abandon dès lors qu'il affirme que « ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression ». Dans cet article¹, nous suivons cette piste de Proust et cherchons à démontrer, à travers l'analyse de quelques séquences descriptives de Gustave Flaubert et d'Émile Zola, qu'à partir du XIX^e siècle le lien entre la littérature et la peinture se renforce de manière décisive, puisqu'il provient non seulement d'inspirations en commun, mais aussi des techniques - linguistiques et picturales - utilisées pour décrire l'espace et des réactions que ces procédés ont suscitées et provoquent aujourd'hui encore chez le lecteur et l'observateur.

Mots-clés : description picturale, impressionnisme littéraire, littérature française,

Resumo: Durante a segunda metade do século XIX, época do surgimento e apogeu do impressionismo, a literatura parece às vezes abandonar suas intenções narrativas para se dedicar, por alguns instantes, à descrição do espaço. Marcel Proust identifica na obra de Gustave Flaubert os primeiros momentos desse abandono ao afirmar que « o que até Flaubert era ação torna-se impressão ». Neste artigo, seguimos esta pista de Proust e buscamos demonstrar, através da análise de algumas seqüências descritivas de Gustave Flaubert e de Émile Zola, que a partir do século XIX a ligação entre a literatura e a pintura se intensifica de maneira decisiva, uma vez que ela provém não apenas de inspirações em comum, mas também das técnicas - linguísticas e pictóricas - utilizadas para descrever o espaço e das reações que essas mesmas técnicas provocaram e provocam até hoje no leitor e no observador.

Palavras-chave: descrição pictórica, impressionismo literário, literatura francesa, pintura

Abstract: During the second half of the XIX Century, when the impressionism appeared and reached its peak, the literature sometimes seems to have abandoned its narrative intention to dedicate, in some moments, to the description of space. Marcel Proust identifies in Gustave Flaubert's work the first moments of this abandonment when he states that "which before Flaubert had been action, had become impressions". In this article, we have tracked Proust and we seek to demonstrate through the analysis of some of the descriptive sequences of Gustave Flaubert and Emile Zola that as from the XIX Century, the connection between the literature and the paintings has intensified in

a decisive way since it not only does come from common inspirations but also from linguistic and pictorial techniques used to describe the space and also from reactions that such techniques caused and still cause nowadays to the reader and to the observer.

Keywords: pictorial description, literature impressionism, French literature, painting.

1. Littérature et peinture : parallèles et convergences

Littérature et peinture ont souvent puisé aux mêmes sources d'inspiration à travers l'Histoire et affronté les mêmes problèmes, avec des réponses parallèles aux mêmes questions (Bergez, 2006). En effet, les dialogues entre ces deux Arts ne sont pas récents : la pratique de l'*ekiphrasis*, par exemple - description littéraire d'une oeuvre d'art - remonte aux origines de la littérature occidentale, avec des exemples célèbres, tels que la description du bouclier d'Achille par Homère (Iliade, XVIII, v. 478-617).

Toutefois, ces dialogues ne se sont pas toujours traduits par un rapport d'équité entre lettres et peinture. La peinture a souvent cherché dans le texte littéraire sa source d'inspiration. Depuis le Moyen Âge jusqu'au début du XIX^e siècle, la création picturale s'est faite à partir de sources écrites ; le texte biblique, la mythologie et l'histoire constituant les grands sujets de la peinture. Même quand les théoriciens de la Renaissance ont repris et réinterprété la doctrine de l'*Ut pictura poesis*² d'Horace, afin d'accorder à la peinture un statut d'« art libéral », leur référence a été la littérature.

Le XIX^e siècle semble marquer un tournant dans ce rapport d'influences. Curieusement, c'est justement à l'époque où la peinture cesse de s'appuyer sur des bases littéraires que la littérature va trouver, plus volontiers qu'avant, son inspiration dans la peinture (Bergez, 2006). En outre, dans la seconde moitié de ce même siècle - époque de l'avènement et de l'apogée de l'impressionnisme - certains écrivains semblent parfois abandonner leurs intentions narratives pour se pencher, pendant quelques instants, sur la description de l'espace. Marcel Proust identifie dans l'oeuvre de Gustave Flaubert les premiers moments de cet abandon dès lors qu'il affirme que « ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression ».

En dépit des différences esthétiques et sensorielles qui caractérisent le texte littéraire et la peinture, nous pourrions nous demander s'il serait possible d'identifier entre ces deux formes d'expression non seulement des inspirations communes, mais aussi des éléments qui configureraient une réelle convergence, influence ou interférence entre les deux arts.

Dans ce travail, nous suivons cette piste de Proust et cherchons à démontrer, à travers l'analyse de quelques séquences descriptives de Gustave Flaubert et d'Émile Zola, qu'à partir du XIX^e le dialogue entre la littérature et la peinture s'intensifie de manière décisive. Notre objet d'étude ne sera pas le *thème* de la peinture dans la littérature, mais la construction d'un langage littéraire qui, par sa forme et par son style, s'approcherait de la construction d'une peinture impressionniste, indépendamment du thème abordé. Nous allons, par conséquent, nous éloigner de l'*ekiphrasis* et des personnages peintres dans le texte littéraire pour chercher dans l'hypotypose des éléments de convergence entre littérature et peinture. Dans l'ouvrage *Les figures du discours* (1821), Fontanier

affirme que la description donne lieu à l'hypotypose quand « l'exposition de l'objet est si vive, si énergique, qu'il en résulte dans le style une image, un tableau. » L'analyse des séquences descriptives de Flaubert et de Zola nous permettra de chercher ces « tableaux littéraires » qui relient texte et image non seulement par des thèmes communs, mais aussi par les techniques - linguistiques et picturales - utilisées pour décrire l'espace et par les réactions que ces procédés provoquent chez le lecteur et l'observateur.

2. L'invasion de l'image au XIX^e siècle

Dans son ouvrage *Imageries : Littérature et image au XIX^e siècle* (2001), Philippe Hamon analyse la manière dont la profusion d'images au XIX^e siècle bouleverse la culture visuelle des citadins. La rue devient un espace saturé d'images hétéroclites et juxtaposées. La presse illustrée se multiplie en même temps que les affiches sur les murs, les statues sur les places, la photographie dans les albums et les appartements des bourgeois, le journal et les ouvrages illustrés, la caricature et les cartes postales.

C'est l'époque également des grandes expositions en France et cette invasion d'images changera le regard, non seulement du flâneur parisien, mais aussi des écrivains. Les nouvelles images à voir envahissent le texte littéraire qui devient alors un grand producteur d'images à lire.

Nous savons également combien cette profusion visuelle a influencé le regard des grands producteurs d'images, c'est-à-dire, les peintres. En effet, les estampes japonaises avec leurs couleurs pures, non mélangées, ont montré une autre possibilité de création picturale, bien différente des règles classiques (Gombrich, 1993). De même, les premiers essais avec la photographie ont produit des images très contrastées, avec des cadrages inusités. La voie était donc ouverte pour la naissance de l'impressionnisme, un courant artistique qui bouleverserait la manière dont on voit et aperçoit le monde.

3. Impressionnisme et description picturale

3.1. Peinture impressionniste : une réception participative

Outre l'intérêt pour les couleurs pures et pour de nouveaux cadrages, les peintres impressionnistes étudiaient également les variations de la lumière et des couleurs selon les différents moments de la journée. Avec la peinture en plein air, l'aspect lumineux des paysages est reproduit par des tâches de couleurs juxtaposées, composant un 'mélange optique' qui devra être reconstruit par l'observateur. Le tableau prend ainsi une forme ouverte (Feist, 2006), ce qui oblige l'observateur à mettre en pratique un nouveau type de perception visuelle. Autrement dit, l'observateur joue un rôle actif dans le décodage et la reconstruction de la forme picturale proposée par le peintre.

Avec l'impressionnisme, le sujet perd de l'importance au détriment des éléments picturaux, ce qui contribue à un renforcement de l'autonomie de la peinture : elle affirme son identité par sa différence, par ses spécificités. L'invention de la photographie contribue de manière décisive à ce processus, comme l'illustre bien cette phrase de Pablo Picasso à Brassai :

« La photographie est venue à point pour libérer la peinture de toute littérature, de l'anecdote et même du sujet. En tout cas, un certain aspect du sujet appartient désormais au domaine de

la photographie. Les peintres ne devraient-ils pas profiter de leur liberté reconquise pour faire autre chose ? »

La peinture s'affranchit progressivement des contraintes de la représentation, au point d'être en mesure de se libérer même du sujet, ce qui paraissait impossible jusqu'alors. Dans ce contexte, le sujet du tableau est moins important que la technique employée. Il constitue, en fait, un simple cadre permettant au peintre de réaliser l'essentiel, c'est-à-dire, une expérience picturale à travers l'étude de la lumière et de ses effets transitoires.

3.2. Littérature : de l'action à l'impression

Parallèlement, Gustave Flaubert semblait créer un style nouveau dans le domaine de la littérature. En effet, si dans l'oeuvre de Balzac, un des modèles de Flaubert, l'action des personnages est essentielle à leur caractérisation, chez Flaubert le temps et l'espace semblent transposés sur un plan suspens, un plan parallèle et indépendant du déroulement du récit. Dans ce plan, le style s'avère plus important que l'action. Cet écrivain affirmait vouloir écrire un livre sur « rien », comme nous pouvons le constater dans la citation ci-dessous :

« Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les oeuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière. [...] » (Flaubert à Louise Colet, 16 janvier 1852)

Nous pourrions identifier dans ce désir de Flaubert une volonté d'indépendance dans la littérature : tout comme la peinture, la littérature devient plus autonome, pouvant se libérer même du sujet et de la fonction narrative.

Néanmoins, cette quête d'indépendance n'a pas toujours été bien reçue. Flaubert a été critiqué pour ses longues descriptions, considérées comme inutiles, gratuites et comme un simple ornement. Ce « problème » a été évoqué par les frères Goncourt après la lecture de *Salammbô* et *Madame Bovary*, comme nous pouvons le constater dans ces critiques ci-dessous³ :

« Puis il y a une grande fatigue dans ces éternelles descriptions, dans ces signalements, bouton à bouton, des personnages, dans ce dossier miniaturé de chaque costume. La grandeur des groupes disparaît par là. Les effets deviennent menus et concentrés sur un point ; les robes marchent sur les visages, les paysages sur les sentiments. [...] »

Au fond et dans le vrai, *Madame Bovary* - un chef d'oeuvre dans le genre, le dernier mot du vrai dans le roman - représente un côté très matériel de l'art et de la pensée. Les accessoires y vivent autant et presque au même plan que les gens. Le milieu des choses y a tant de relief autour des sentiments et des passions, qu'il les étouffe presque. C'est une oeuvre qui peint aux yeux, bien plus qu'elle ne parle à l'âme. La partie la plus noble et la plus forte de l'oeuvre tient beaucoup plus de la peinture que de la littérature. (Goncourt, E. , Goncourt, J. de, 1861, t. I- p. 692). »

En effet, dans le passage : « Les accessoires y vivent autant et presque au même plan que les gens. », nous pouvons constater que chez Flaubert l'aspect visuel du sujet devient plus important que le sujet lui-même. Or, nous retrouvons dans cet extrait un des éléments essentiels de la peinture impressionniste, où le style et les réactions

sensorielles provoquées chez l'observateur constituent, en fait, le véritable « thème » et la raison d'être de la peinture, indépendamment du sujet choisi. Autrement dit, le style et l'impression l'emportent sur le thème et sur l'action, dans la peinture tout comme dans la littérature.

En dépit des critiques, le style innovant de Flaubert a été reconnu ultérieurement par des écrivains comme Marcel Proust. Dans son article « À propos du 'style' de Flaubert »⁴, Proust met en valeur cette révolution dans la littérature :

« Dans *L'Éducation Sentimentale*, la révolution est accomplie ; ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression. Les choses ont autant de vie que les hommes, car c'est le raisonnement qui [après] coup assigne à tout phénomène visuel des causes extérieures, mais dans l'impression première que nous recevons cette cause n'est pas impliquée. »

Nous chercherons dans *L'Éducation sentimentale* (1869) des éléments qui puissent confirmer ce tournant entre action et impression. Étant donné que l'oeuvre de Flaubert s'inscrit toujours dans le courant réaliste, nous avancerons cette recherche au fil du temps, afin de retrouver dans les descriptions d'Émile Zola une possible intensification de ce regard impressionniste.

La description a déjà été considérée comme l'élément littéraire qui se rapproche le plus d'un tableau (Gracq, 1980), puisque son objet d'étude n'est pas le temps, comme la narration, mais l'espace, comme la peinture. En suivant un raisonnement parallèle, mais dans un sens inverse, nous pourrions affirmer que la peinture impressionniste est l'élément visuel qui se rapproche le plus de la description de l'espace chez Flaubert et Zola, pouvant leur avoir servi d'inspiration et de modèle. Dans cet article nous nous proposons donc de vérifier cette hypothèse à travers l'analyse de quelques extraits littéraires de ces deux auteurs.

4. De la description

4.1. Description pragmatique et description picturale

La description a souvent suscité des résistances, ayant été considérée comme un simple ornement inutile qui brisait le rythme du récit (Adam, 1997). Contrairement à la narration, considérée comme la forme la plus proche de l'idéal prôné par l'esthétique classique, la description énumérative, par exemple, n'exige pas de plan ou d'ordre cohérent. En effet, en rhétorique classique la description n'est considérée que comme un moyen parmi d'autres pour que le texte gagne en qualité et en quantité (Hamon, 1981).

Dans l'article intitulé « *La description 'picturale' ; pour une poétique de l'iconotexte* », Louvel (1997) rappelle que, malgré ce mépris, la description figure bien dans des manuels de rhétorique, étant souvent associée à un terme pictural ou visuel. Au XVIII^e siècle, dans un passage de l'*Encyclopédie*, la description a même été définie comme une « figure de pensée » :

« La description est une figure de pensée par développement qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes. »

D'après Louvel, cette définition s'approche non pas de la description pragmatique qui a une fonction didactique et pédagogique, mais de la description picturale qui apparaît comme "l'autre du texte, langue dans la langue" et dont l'une des fonctions majeures semble être la fonction poétique. La description picturale peut encore affecter l'autre côté de la communication esthétique, c'est-à-dire, le pôle de réception, quand « le lecteur devra 'savoir' reconnaître le pictural et donc ouvrir son grand livre d'images, revisiter son 'Musée imaginaire' » (Louvel, 1997 : 481). Dans ce sens, nous pouvons affirmer que la description picturale mobilise les connaissances préalables du lecteur et exige de sa part une fonction active dans la (re)construction de l'image à travers la lecture. Cette même fonction active sera exigée de l'observateur d'un tableau impressionniste : il sera mené à recomposer les signes visuels proposés par le peintre, dans un processus participatif de reconstruction de l'image à travers l'observation.

4.2. Éléments pour une analyse de la séquence descriptive

Pour l'analyse de passages descriptifs chez Flaubert et Zola, nous utiliserons dans cette étude les théories de typologie textuelle développées par le linguiste français Jean-Michel Adam (1997). Cet auteur propose cinq types de structures séquentielles de base : narration, description, argumentation, explication et dialogue. D'après Adam, les quatre procédures descriptives suivantes sont à la base du prototype de la séquence descriptive :

- Procédure d'ancrage : ancrage, affectation et reformulation. Par cette opération - ancrage référentiel - la séquence descriptive signale au moyen d'un nom (thème-titre) :
en début de séquence : de qui / quoi il va être question (ancrage proprement dit) ;
en fin de séquence : de qui / quoi il vient d'être question (affectation) ;
combinant ces deux procédures, la séquence descriptive peut également reprendre et modifier le thème initial (reformulation).
- Procédure d'aspectualisation : si l'opération d'ancrage est responsable de la mise en évidence d'un tout, la procédure d'aspectualisation le découpe en parties. À ce découpage, il faut ajouter la prise en considération des qualités ou propriétés du tout.
- Procédure de mise en relation : le descripteur a recours à un autre objet ou à une autre image pour faire la description. Cette opération peut être soit comparative, soit métaphorique.
- Procédure d'enchâssement par sous-thématisation : cette opération est à la source de l'expansion descriptive. Une partie sélectionnée par aspectualisation peut être choisie comme base d'une nouvelle séquence et constituer ainsi un nouveau thème-titre. Celui-ci sera ensuite considéré sous différents aspects, dans une deuxième opération d'aspectualisation qui pourra se prolonger infiniment.

En dehors de ces aspects établis par Adam, c'est-à-dire, la structure et les prototypes des séquences descriptives, nous étudierons également leur contenu linguistique à partir de l'analyse du lexique et des temps verbaux employés. Finalement, nous nous intéresserons aussi à l'effet provoqué par la description picturale, en comparant les pôles récepteurs dans la littérature et la peinture, autrement dit, les réactions du lecteur et de l'observateur.

5. La description picturale chez Flaubert et Zola

L'aspect fragmenté, entrecoupé et pointillé des peintures impressionnistes semble retrouver un écho dans quelques séquences descriptives de Flaubert, comme nous pouvons le constater dans ce passage de *L'Éducation Sentimentale* :

« Frédéric dîna seul, puis flâna sur les boulevards.

Des nuages roses, en forme d'écharpe, s'allongeaient au-delà des toits ; on commençait à relever les tentes des boutiques ; des tombereaux d'arrosage versaient une pluie sur la poussière, et une fraîcheur inattendue se mêlait aux émanations des cafés, laissant voir par leurs portes ouvertes, entre des argenteries et des dorures, des fleurs en gerbe qui se miraient dans les hautes glaces. La foule marchait lentement. Il y avait des groupes d'hommes causant au milieu du trottoir ; et des femmes passaient, avec une mollesse dans les yeux et ce teint de camélia que donne aux chairs féminines la lassitude des grandes chaleurs. » (Flaubert, *L'Éducation sentimentale* : 108)

Cette séquence descriptive est précédée de la désignation de celui qui voit la scène (Frédéric) et de l'objet de la description (les boulevards), dans une opération d'ancrage référentiel accompagnée de la précision du point d'observation. Plus que les actions, ce qui intéresse Flaubert dans ce passage est l'impression, ou plutôt, les impressions causées par la scène : des impressions visuelles, polychromatiques, pleines de reflets et de nuances, comme le prouvent les mots : *argenterie, dorures, se miraient, glaces*. L'évocation d'autres sens que la vue apparaît à travers des mots comme : *arrosage, émanations des cafés, fraîcheur, chaleurs*. Ces termes liés à des sensations tactiles et olfactives insèrent plus profondément le lecteur dans la description de l'espace. En outre, le rythme pointilliste du langage et le regard de l'observateur qui se promène en zigzag pour décrire des impressions visuelles et sensorielles renforcent le parallélisme avec l'observation d'un tableau impressionniste.

Analysons maintenant un autre passage du même roman où Flaubert décrit une scène de bal à Paris :

« Deux galeries moresques s'étendaient à droite et à gauche, parallèlement. Le mur d'une maison, en face, occupait tout le fond, et le quatrième côté (celui du restaurant) figurait un cloître gothique à vitraux de couleurs. Une sorte de toiture chinoise abritait l'estrade où jouaient les musiciens ; le sol autour était couvert d'asphalte, et des lanternes vénitienes accrochées à des poteaux formaient, de loin, sur les quadrilles, une couronne de feux multicolores. Un piédestal, çà et là, supportait une cuvette de pierre, d'où s'élevait un mince filet d'eau. On apercevait dans les feuillages des statues en plâtre, Hébés ou Cupidons tout gluants de peinture à l'huile ; et les allées nombreuses, garnies d'un sable très jaune soigneusement ratissé, faisaient paraître le jardin beaucoup plus vaste qu'il ne l'était. » (Flaubert, *L'Éducation sentimentale* : 90)

Nous nous retrouvons, une fois de plus, devant une description complexe d'où se détache une vision composée de points lumineux colorés, comme le prouvent les expressions *vitraux de couleurs, lanternes vénitienes, feux multicolores, çà et là*. La juxtaposition de phrases entrecoupées renforce cette idée de fragmentation. Curieusement, le lexique est également marquée par l'impression, avec l'emploi de verbes comme *apercevoir* et *faire paraître*.

Bien que plus évidents dans *L'Éducation sentimentale*, certains de ces éléments avaient déjà été employés par Flaubert dans son roman *Madame Bovary* et seront repris plus tard par Zola. L'influence de Flaubert sur Zola se fait noter non seulement par le choix des thèmes, mais surtout par la construction complexe des phrases et par d'autres éléments que nous allons analyser dans cet extrait du roman *Au Bonheur des Dames* qui décrit l'intérieur d'un grand magasin de tissus à Paris :

« [...] Aussi, commençaient-ils à ne plus se reconnaître sur les comptoirs envahis, où les tissus se mêlaient et s'écroulaient. C'était une mer montante de teintes neutres, de tons sourds de laine, les gris fer, les gris jaunes, les gris bleus, où éclataient çà et là des bariolures écossaises, un fond rouge sang de flanelle. Et les étiquettes blanches des pièces étaient comme une volée de rares flocons blancs, mouchetant un sol noir de décembre. » (Zola, *Au Bonheur des Dames* : 118)

Dans la première phrase, l'auteur situe les objets qui seront décrits et le lieu où ils se trouvent, dans une procédure d'ancrage. À partir de la phrase suivante, la description se fait par la procédure de mise en relation avec des métaphores - « C'était une mer montante de teintes neutres... » - et des comparaisons - « les étiquettes blanches des pièces étaient comme une volée de rares flocons blancs. »

Comme chez Flaubert, il y a une juxtaposition de phrases courtes, entrecoupées et rythmées par des virgules, qui renvoient à la juxtaposition des couleurs décrites "les gris fer, les gris jaunes, les gris bleus". Nous avons l'impression d'être devant une mosaïque de couleurs, composée par de petits coups de pinceau, autrement dit, par des courtes phrases colorées. Cette vision pointillée et multicolore est renforcée par des expressions comme « éclataient çà et là », « mouchetant », etc. Néanmoins, à la fin de la description, l'impression d'uniformité l'emporte sur la fragmentation, avec l'apparition d'une image unique : "C'était une mer montante de teintes neutres". Dans un processus similaire à celui de l'observation d'un tableau impressionniste, les éléments pointillés prennent, enfin, une forme finale, décodée et reconstruite par l'observateur : « Et les étiquettes blanches des pièces étaient comme une volée de rares flocons blancs, mouchetant un sol noir de décembre. »

Observons maintenant un autre passage du même roman. Le cadre est toujours celui d'un grand magasin de tissus à Paris :

« C'était l'exposition des ombrelles. Toutes ouvertes, arrondies comme des boucliers, elles couvraient le hall, de la baie vitrée du plafond à la cimaise de chêne verni. Autour des arcades des étages supérieurs, elles dessinaient des festons ; le long des colonnes, elles descendaient en guirlandes ; sur les balustrades des galeries, jusque sur les rampes des escaliers, elles filaient en lignes serrées ; et, partout, rangées symétriquement, bariolant les murs de rouge, de vert et de jaune, elles semblaient de grandes lanternes vénitiennes, allumées pour quelque fête colossale. Dans les angles, il y avait des motifs compliqués, des étoiles faites d'ombrelles à trente-neuf sous, dont les teintes claires, bleu pâle, blanc crème, rose tendre, brûlaient avec une douceur de veilleuse ; tandis que, au-dessus, d'immenses parasols japonais, où des grues couleur d'or volaient dans un ciel de pourpre, flambaient avec des reflets d'incendie. » (Zola, *Au Bonheur des Dames* : 268)

La description et la juxtaposition des couleurs renvoient à la juxtaposition des objets, ce qui est encore renforcé par des assonances et des allitérations : « les teintes claires, bleu pâle, blanc crème, rose tendre. » L'expression « lanternes vénitiennes » avait déjà été employée par Flaubert dans *L'Éducation sentimentale* (p. 90), comme nous avons vu précédemment. Zola semble intensifier cet aspect fragmenté hérité de Flaubert dans d'autres passages du même roman :

« Et, sous la fine poussière, tout arrivait à se confondre, on ne reconnaissait pas la division des rayons : là-bas, la mercerie paraissait noyée ; plus loin, au blanc, un angle de soleil, entré par la vitrine de la rue Neuve-Saint-Augustin, était comme une flèche d'or dans la neige ; ici, à la

ganterie et aux lainages, une masse épaisse de chapeaux et de chignons barrait les lointains du magasin. On ne voyait même plus les toilettes, les coiffures seules surnageaient, bariolées de plumes et de rubans ; quelques chapeaux d'hommes mettaient des taches noires, tandis que le teint pâle des femmes, dans la fatigue et la chaleur, prenait des transparences de camélia. » (Zola, *Au Bonheur des Dames* : 125-126)

Encore une fois, il est possible d'identifier l'image pointillée de la poussière et la sensation d'uniformité dans la variation de couleurs et d'effets de lumière : « tout arrivait à se confondre ». Nous retrouvons également la comparaison avec des éléments de la nature à travers la métaphore de l'eau (« noyée », « surnageaient »). Les différents éléments qui composent la scène - qu'il s'agisse de chapeaux, de chignons ou de visages - ne sont pas décrits dans leur individualité, mais à travers l'impression visuelle qu'ils produisent. Autrement dit, le thème d'intérêt pour l'écrivain est la lumière et les effets visuels qui en découlent. Ceux-ci se composent de petits points qui peuvent être foncés comme les chapeaux des hommes ou clairs et translucides comme le teint des femmes. Les personnes ne sont pas décrites de manière plus noble que les objets, ce qui nous fait penser à cette critique de Thoré-Bürger, adressée au peintre Édouard Manet pendant le Salon de 1868 :

« Son vice actuel est une sorte de panthéisme qui n'estime pas plus une tête qu'une pantoufle ; qui parfois accorde même plus d'importance à un bouquet de fleurs qu'à la physionomie d'une femme, par exemple dans son tableau *Chat Noir* ; qui peint tout ou presque uniformément, les meubles, les tapis, les livres, les costumes, les chairs, les accents du visage, par exemple dans son portrait de M. Émile Zola, exposé au présent Salon. »

Comparons maintenant la partie finale de cette description de Zola à une description de Flaubert analysée précédemment :

« [...] tandis que le teint pâle des femmes, dans la fatigue et la chaleur, prenait des transparences de camélia. » (Zola, *Au Bonheur des Dames* : 126)

« [...] et des femmes passaient, avec une mollesse dans les yeux et ce teint de camélia que donne aux chairs féminines la lassitude des grandes chaleurs. » (Flaubert, *L'Éducation sentimentale* : 108)

Nous retrouvons chez Zola non seulement les mêmes thèmes qui ont intéressé Flaubert, mais aussi les mêmes aspects visuels des descriptions. Nous avons déjà noté cette influence dans l'emploi d'expressions comme « lanternes vénitiennes », « ça et là », utilisées premièrement par Flaubert, mais cette dernière comparaison d'extraits que nous avons repérés ci-dessus rend plus évidente l'influence de Flaubert sur Zola.

Cette étude comparative entre ces deux écrivains nous permet de constater, plus que certains emprunts de mots ou d'expressions, une progression et une intensification de l'aspect impressionniste de Flaubert dans l'oeuvre de Zola. Si chez Flaubert nous reconnaissons les premières pistes de ce tournant entre « action et impression », selon les mots de Proust, chez Zola l'aspect pictural de cette impression semble se développer et s'approfondir. À la lumière des comparaisons établies entre ces deux écrivains, nous pouvons affirmer que l'impression chez Zola est plus colorée et plus rythmée. La description picturale de Zola suit le chemin indiqué par Flaubert, tout en s'approchant encore plus du rythme, des couleurs et de la composition juxtaposée d'une peinture impressionniste.

6. Conclusion : une description picturale impressionniste

Les séquences descriptives étudiées dans cet article montrent que Flaubert et Zola avaient des objectifs littéraires qui dépassaient largement l'aspect narratif de leurs romans. Par leur construction, contenu et conséquente reconstruction chez le lecteur, ces descriptions sont à la source d'une nouvelle expérience littéraire qui se rapproche de la peinture impressionniste.

Tout comme les peintres impressionnistes, ces auteurs proposent une déconstruction et une reconstruction du discours et de l'image dans une procédure que nous pourrions nommer d'hypotypose impressionniste. En effet, la description picturale chez Flaubert et Zola est si précise et si intense qu'il en résulte une image, un tableau. Mais la (re) construction de ce tableau dépend de la participation active du lecteur/observateur, tout comme dans la reconstruction d'un tableau impressionniste. Dans cette procédure, deux rôles s'avèrent fondamentaux : le premier est le rôle de déconstructeur / fragmenteur du discours et de l'image exercé par l'auteur de la séquence descriptive (l'écrivain) et par l'auteur du tableau (le peintre). Le deuxième est le rôle de reconstituteur du discours et de l'image, exercé par le lecteur du roman et par l'observateur du tableau.

En tenant compte de ces analyses, nous pouvons affirmer qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle les liens entre la littérature et la peinture deviennent beaucoup plus forts. Au-delà d'inspirations communes, ces deux arts passent à se lier également par les techniques - linguistiques et picturales - employées dans leur construction et par les réactions que ces mêmes techniques ont suscitées et provoquent aujourd'hui encore chez le lecteur et l'observateur.

Notes

¹ Cet article émane de la dissertation de Master 2 « *Description picturale : l'influence de la peinture impressionniste sur la littérature française au XIX^e siècle* », réalisé à l'Université de São Paulo - FFLCH, sous la direction de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto - Département de Langue et Littérature française, 2009.

² Pour plus d'informations sur la doctrine de l'*Ut pictura poesis*, consulter le chapitre *Figurer/signifier - La question du "sens" de l'image*, In : BERGEZ, Daniel. *Littérature et Peinture*. Paris : Armand Colin, 2004.

³ Ces critiques sont citées par Bernard Vouilloux dans son article intitulé *Les tableaux de Flaubert*, 2003.

⁴ In : *Contre Sainte-Beuve, suivi de Pastiches et Mélanges*. Paris : Gallimard/Pléiade, 1971.

Bibliographie

Adam, J-M., 1997. *Les textes : Types et prototypes*. Paris : Éditions Nathan.

Adam, J-M , Petitjean, A., 1989. *Le Texte descriptif*. Paris : Éditions Nathan.

Bergez, D., 2004. *Littérature et Peinture*. Paris : Armand Colin.

Feist, P. H., 2006. *Impressionismo*. Lisboa: Tachen.

Fontanier, P., [1821] 1977. *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion, coll. Champs.

Goncourt, E. , Goncourt, J. de., [1861] 1989. *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Éditions R. Ricatte. Paris : Robert Laffont.

Gracq, J., [1980] 1989-1995. *En lisant, en écrivant*, in *Oeuvres complètes*, Éd. B. Boie et Cl.

Dourguin. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris.

Gombrich, E. H., 1993. *A História da Arte*. Tradução para o português: Álvaro Cabral. São Paulo: Guanabara Koogan.

Hamon, P., 1981. *Analyse du descriptif*. Paris : Hachette.

Hamon, P., 2001. *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*. Paris : Éditions José Corti.

Louvel, L., 1997. *La description 'picturale' ; pour une poétique de l'iconotexte*. Poétique. Paris, n° 112, p. 475-490.

Proust, M., [1920] 1971. *À propos du 'style' de Flaubert*, in : *Contre Sainte-Beuve, suivi de Pastiches et Mélanges*. Paris : Gallimard/Pléiade.

Vouilloux, B., 2003. *Les tableaux de Flaubert*. Poétique, n.135, p. 259-297.