PROCÉDÉS PICTURAUX IMPRESSIONNISTES DANS LES ROMANS DE ZOLA

Maria BÎRNAZ
Université « Spiru Haret » de Bucarest

Résumé: *La plupart des caractéristiques à l'aide desquelles la critique moderne définit la peinture impressionniste se retrouvent dans les romans de Zola : les sujets pris dans la vie moderne, le plein-air, la palette claire, la technique de l'esquisse, le décentrement des cadrages, le mélange optique des touches exaltant la lumière et la couleur, l'estompage des formes, l'évanescence des contour… Zola descripteur applique les techniques impressionnistes mêmes dans les descriptions où seule la lumière artificielle assure l'éclairage.*

Mots-clés : *peinture impressionniste, techniques impressionnistes description*

Tout en le déclarant écrivain naturaliste par excellence, la plupart des critiques modernes qui parlent du style de Zola le rapproche de l'impressionnisme. Est-ce à l'origine l'influence de ses amis peintres impressionnistes dont les toiles il analyse dans la presse ? Zola reconnaît lui-même avoir reproduit en littérature les effets obtenus dans la peinture par les impressionnistes : « Je n'ai pas seulement soutenu les impressionnistes. Je les ai traduits en littérature par les touches, notes, colorations, par la palette de beaucoup de mes descriptions. Dans tous mes livres […] j'ai été en contact et échange avec les peintres […] Les peintres m'ont aidé à peindre d'une manière neuve *littérairement* »[1]. Indubitablement, la révélation du monde pictural a beaucoup enrichi le répertoire d'images et de procédés stylistiques de Zola romancier. Gita May signale parmi les plus grands mérites de Zola celui d'avoir « hardiment outrepassé les frontières qui ont traditionnellement séparé les domaines de la peinture et de la littérature »[2].

Mais de quelle manière l'expérience de critique d'art a-t-elle influencé la pratique de romancier de Zola ? Et de quelle façon les procédés techniques des impressionnistes ont-ils marqué sa façon de représenter l'espace ?

Signalons, au premier abord, l'intérêt des impressionnistes, comme celui de Zola, pour découvrir de nouvelles qualités esthétiques dans la vie moderne. L'attention des peintres est portée surtout sur la grande ville, comme nouvelle forme de la vie moderne, comme « source aussi bien que reflet de changements dans la qualité même de la lumière »[3]. Les impressionnistes peignent sans relâche les boulevards de Paris : Pissarro, *Avenue de l'Opéra* (1878), *Boulevard Montmartre la nuit* (1897); Renoir, *Les Grands Boulevards* (1875), *Boulevard au printemps*(1872), *Quai de Conti* (1872); Monet, *Boulevard des Capucines* et *Boulevard des Capucines au Carnaval* (1873) ; les bords de la Seine : Manet, *Argenteuil* (1874) ; les cafés des quartiers pauvres : Degas, *L'Absinthe* (1876), *Café*

[1] Cité par H. Hertz, « Émile Zola, témoin de la vérité », *Europe* n° 30, 1952, pp. 27-34.
[2] May, G., « Zola entre le texte et l'image : l'exemple de Diderot », *Les Cahiers Naturalistes* (désormais abrégé : *CN*) n° 67, 1993, pp. 235-244.
[3] Selon les mots de R. Drell Reck, « Lumière de la ville, instant moderniste : Manet, Zola, Caillebotte, James », *CN* n° 67, 1993, p. 275.

BDD-A5550 © 2007 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:16 UTC)

Boulevard Montmartre (1877) ; les environs de Paris : Pissarro, *Jardins de l'Ermitage à Pontoise* (1879)…

Zola partage la passion des peintres pour les paysages de Paris et pour ses monuments. Au docteur Toulouse[1], il avoue préférer ou « les spectacles urbains », ou «les paysages »[2]. Dans presque tous ses romans, Zola décrit des panoramas de Paris. Ainsi, chaque partie d'*Une Page d'amour* se termine par une description de Paris vu par Hélène et sa fille depuis les hauteurs de Chaillot. Montmartre lui fournit une perspective exceptionnelle dans *La Curée* et dans *Paris* ; il évoque un panorama de la ville s'étalant autour des Halles dans *Le Ventre de Paris*, tandis que dans *L'Assommoir*, Madinier offre « une galanterie aux dames »[3] en les emmenant faire « un tour d'horizon » depuis la colonne Vendôme. Certes, ces vues panoramiques avaient déjà été évoquées par les écrivains romantiques, mais ils retenaient essentiellement le paysage historique. Zola, comme les impressionnistes, en rejetant les hiérarchies académiques, donne à ses vues d'ensemble un nouveau statut esthétique.

S'ils privilégient les sujets champêtres, les peintres impressionnistes n'hésitent pas à célébrer le progrès technique de leur temps. Plusieurs artistes, sensibles aux beautés du monde industriel moderne, ont consacré des tableaux aux gares et aux chemins de fer. Ce sont Manet, *Chemin de fer* (1873), Pissarro, *La Gare de Penge* (1871), Cézanne, *Chemin de fer* (1868-70) et *Chemin de fer près de l'Estaque (*1882-85), etc. Inspiré par l'ossature métallique de son architecture et par l'épaisse fumée qui l'envahit, Claude Monet expose en 1877, chez Durand-Ruel, une série de sept vues de la gare Saint-Lazare. Cet ensemble constitue la première série de tableaux de Monet traitant d'un même sujet saisi à différents moments de la journée. Charmé par ce motif depuis son enfance[4], Zola ajoute en 1878 à sa liste de romans que devait comprendre le cycle des *Rougon-Macquart*, « un roman sur les chemins de fer »[5]. Il s'agit de *La Bête humaine* qui apparaît comme un reportage sur le milieu ferroviaire. Le passage du temps est exprimé, dans *La Bête Humaine*, par les différentes visions de la gare à différents moments de l'après-midi. On y retrouve donc la technique de Claude Monet, peignant la gare Saint-Lazare sous différentes lumières. Le thème des gares et des chemins de fer sera repris plusieurs fois dans la série des *Rougon-Macquart*. La gare est pour Zola un monde du spectacle ; on se rappelle par ailleurs ses propos adressés à Paul Bourget : « C'est très beau une gare »[6], ou les mots de son

[1] Zola a été examiné par le docteur Édouard Toulouse qui a réalisé une étude sur les liens entre le génie et les troubles névropathiques. L'ouvrage paraît en 1896 et porte le titre *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*.

[2] Lethbridge, R., « Les représentations de la banlieue chez Zola et les peintres », *CN* n° 66, 1992, p. 64.

[3] *L'Assommoir*, II, p. 448. Les références aux romans du cycle des *Rougon-Macquart* sont données dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade (5 vol., Paris, Gallimard, 1960-1966), sous la mention : Pléiade, suivie du numéro de tomaison et de la page.

[4] Son père, François Zola, a été l'ingénieur en chef de la première ligne de chemin de fer construite en Europe, entre Linz et Budweis, en Haute Autriche.

[5] Cf. H. Mitterrand, « Etudes, notes et variantes », *Une Page d'amour*, II, p. 1629.

[6] Lettre du 22 juillet 1878, dans Zola, É., *Correspondance*, Paris-Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal/Paris, Editions du CNRS, t. III, 1982, p. 189.

BDD-A5550 © 2007 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:16 UTC)

personnage, confondant la gare avec un théâtre : « C'est une gare… Non, je crois que c'est un théâtre »[1], et bien sûr la locomotive Lison, devenue figure centrale de *La Bête Humaine.*

Zola, comme Manet dans les *Paveurs de la rue de Berne* (1878) ou Degas dans *Repasseuse à contre-jour* (1873), *Les Repasseuses* (1884) ou ses nombreuses danseuses, ou encore comme Caillebotte, *Les Raboteurs de parquet* (1875), porte beaucoup d'intérêt à l'homme au travail. Les paysannes de Millet lui servent de modèles dans *La Terre*, les repasseuses de Degas inspirent la description des ouvrières dans *L'Assommoir*. « J'ai tout bonnement décrit, à plus d'un endroit, dans mes pages, quelques-uns de vos tableaux »[2], avoue Zola à Degas à l'occasion de la deuxième Exposition Impressionniste, en 1876. Edgar Degas a été le premier à s'être inspiré du spectacle des blanchisseries, ses premières toiles sur ce sujet datent de 1869. Zola évoque souvent les tableaux de Degas dans ses romans. Ainsi, le V-e chapitre de *L'Assommoir*, où la description de Gervaise s'apparente avec la série des *Repasseuses* de Degas, apparaît comme un hommage de romancier au peintre. Zola ne s'arrête pas à présenter la seule technique du travail des blanchisseuses, il donne, comme Degas, une représentation sensuelle du corps féminin : « Les bras nus allaient, venaient, éclairaient de leurs taches roses la blancheur des linges »[3].

Il y a du Monet, du Renoir, du Degas, du Caillebotte, dans la multitude de tableaux qu'on peut tirer des romans zoliens. Il s'agit des descriptions où tout effet de perspective, symétrie et stabilité – apanages du classicisme – étant aboli, l'on assiste à une nouvelle vision sur le monde qui change selon la lumière du jour.

À l'instar des peintres impressionnistes, Zola va intégrer ses descriptions dans des séries qui suivent le temps qui passe, les moments de la journée ou les saisons. Rappelons les évocations célèbres qui terminent les cinq parties d'*Une Page d'amour* et qui présentent la ville sous la lumière d'une saison chaque fois différente. C'est un heureux exemple de « dialogue entre les « arts-sœurs »[4], dont la première réplique est donnée un matin de février et la dernière un matin de décembre. Les formes et les couleurs voilées évoquées par Zola dans ces descriptions, les écrans transparents, la lumière se brisant en pluie, les frémissements et la vibration lumineuse reproduits en étendue et en profondeur, rappellent amplement la technique des peintres impressionnistes (celle de Claude Monet, peignant ses fameuses séries des *Cathédrales de Rouen*, des *Meules en été*, des *Peupliers du bord de l'Epte*, ou de la *Gare Saint-Lazare* sous différentes lumières) qui cherchent à rendre l'impression d'un paysage à un instant précis plutôt que de le représenter avec une extrême exactitude. La ville, derrière les voiles de pluie, de neige ou de « poussière dans le soleil » assiste à la fête de la lumière, où les couleurs sont remplacées par les nuances et où les touches rapides marquent les taches de couleurs vivifiées par la vibration de la « clarté dansante ». Le choix des couleurs, le jeu de la lumière dont le rôle transformateur est

[1] *Une Page d'amour*, p. II, p. 854.
[2] Selon un témoignage de J. Claretie, cité dans le *Catalogue de l'exposition Degas*, Edition de la réunion des Musées Nationaux, Paris 1988, p. 223, repris par Carles, P. et Desgranges, B., « Zola et la description », *Ecole des Lettres* n° 8, 1992, p. 38.
[3] *L'Assommoir*, II, p. 515.
[4] Louvel, L., « La description "picturale". Pour une poétique de l'iconotexte », *Poétique* n° 112, p. 475.

BDD-A5550 © 2007 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:16 UTC)

abondamment mis en évidence, ainsi que la thématique témoignent en même temps d'une bonne connaissance et de l'attachement de Zola à la nouvelle peinture.

L'esthétique naturaliste de Zola qui prône l'objectivité et la rigueur de la science semble à première vue incompatible avec la subjectivité et l'indécis de l'impressionnisme. Pourtant naturalisme et impressionnisme ont en fait le même but, celui de peindre la vérité et de maintenir prioritairement la vie dans le cadre de la représentation[1]. La vie pour les impressionnistes est avant tout la lumière, l'atmosphère, à l'analyse desquelles ils portent une attention si vive qu'ils refusent se fier à leur mémoire, préférant travailler face à face avec la nature, en plein air. Zola, ne fait-il pas la même chose en entreprenant des enquêtes documentaires sur le terrain ? Dans des ouvrages techniques, auprès des spécialistes renommés, dans la mine, dans les coulisses des théâtres, dans les ateliers des peintres… Zola met la science à la base de sa théorie du roman. Quant aux peintres, ils sont autorisés dans leur travail par l'ouvrage du chimiste Eugène Chevreul (*De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, 1839), dont la théorie offre le moyen de peindre l'air traversé par la lumière et de décliner les moyens traditionnels de représentation de la couleur, qui s'avèrent inertes et insuffisants. « Le peintre doit savoir, avant toute chose, voir les modifications de lumière blanche, d'ombres et de couleurs que lui présente son modèle dans les circonstances où il veut le reproduire »[2], précise Chevreul. En effet, pour les impressionnistes la lumière acquiert plus d'importance que le sujet. Ce dernier n'est important que dans la mesure où il reflète la lumière. Souvent cette nouvelle orientation ne limitera le sujet qu'au point de départ pour une multitude de variations sur la lumière. Ainsi la *Cathédrale de Rouen* dont Monet a réalisé plus de trente versions différentes.

Chez Zola, on ne trouve que rarement des descriptions qui ne soient pas perçues à travers des voiles transparents. Dans *L'Œuvre*, Claude regarde « l'horizon s'effacer sous les brumes », dans *Une Page d'amour*, Hélène ne voit au dessus de Passy que « quelques nappes de toitures encore distinctes »[3], tandis qu'au premier chapitre de *La Bête humaine*, la gare s'impose comme une masse confuse, estompée, noyée dans les fumées et les brouillards.

Si l'espace s'entrevoit derrière une diversité d'écrans, chez Zola, ils sont d'une transparence visible, et indépendamment du paysage qu'ils cachent, souvent investis de couleurs, comme dans les passages suivants :

« Toute la rive gauche était d'un bleu tendre, lentement foncé, violâtre au fond, du côté du jardin des Plantes. Sur la rive droite, le quartier des Tuileries avait le rose pâli d'une étoffe couleur chair, tandis que, vers Montmartre, c'était comme une lueur de braise, du carmin flambant dans de l'or ; puis, très loin, les faubourgs ouvriers s'assombrissaient d'un

[1] J. Gasquet reproduit les mots de Cézanne : « Zola m'a très bien empoigné quand même, dans *L'Œuvre* […] lorsqu'il beugle : "Ah ! la vie ! la vie ! la sentir et la rendre dans sa réalité, l'aimer pour elle, y voir la seule beauté vraie, éternelle et changeante…" Oui, c'est assez ça… », *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, p. 116.
[2] Chevreul, E., *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, dans Lichtenstein, J., sous la dir. de), *La Peinture*, Paris, Larousse-Bordas, 1997, p. 81.
[3] *Une Page d'amour*, II, p. 964.

BDD-A5550 © 2007 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:16 UTC)

ton brique, de plus en plus éteint et passant au gris bleuâtre de l'ardoise. On ne distinguait point encore la ville tremblante et fuyante »[1].

La pluie est bien un voile visible, objet de contemplation et d'analyse, dans *L'Assommoir*: « Les hommes contemplaient le voile gris de l'averse […] la poussière d'eau volante montant du clapotement des flaques »[2], alors que dans *Nana*, « la pluie devenait plus fine, des transparences se faisaient à travers le rideau qui voilait Paris »[3].

Les voiles de neige dissimulent des tableaux qui ne désapprouveraient pas les impressionnistes : « elle devinait derrière ce voile de glace l'immensité des avenues, les files interminables des becs de gaz, tout cet infini noir et désert de Paris endormi »[4].

La matière, comme la vie moderne, est constamment renouvelée par les reflets qui s'engendrent les uns les autres. Chez les impressionnistes, la lumière solaire ne s'absorbe nullement dans l'objet qui la reçoit, mais rebondit sur ce qui l'entoure. C'est cette conception qui inspire Zola lorsqu'il décrit l'interaction chromatique de la peau des blanchisseuses et des linges repassés : « Les bras nus […] éclairaient de leurs taches roses la blancheur des linges »[5]. Tout un jeu de reflet est sans cesse exploré par le romancier. Ainsi dans *L'Assommoir*, le visage de Lorilleux « verdit » dans « le reflet verdâtre d'une boule d'eau, à travers laquelle la lampe envoie sur son ouvrage un rond de vive lumière », tandis que la peau de sa femme est « rougie par le reflet du brasier »[6]. Rappelons encore « le reflet des arbres » qui « verdissait la salle »[7] où se tenaient les noces de Gervaise et de Coupeau et, dans le café du Père Colombe « les fioles et les bocaux illuminant les murs de leurs verres de couleur »[8]. Parfois c'est la lumière qui reflète la couleur des objets : « ce coup de lumière, bleui par le reflet du papier des étagères et de la vitrine »[9].

Dans *La Curée*, Zola décrit un après-midi parfaitement superposable à l'*Impression. Soleil levant* (1872) de Monet, la toile qui a donné le nom au mouvement impressionniste :

« Le Bois s'éveillait des lourdeurs de la chaude après-midi. Le long de l'avenue de l'Impératrice, des fumées de poussière volaient, et l'on voyait, au loin, les nappes étalées des verdures, que bornaient les coteaux de St Cloud et de Suresnes, couronnés par la grisaille du Mont Valérien. Le soleil, haut sur l'horizon, coulait, emplissait d'une poussière d'or les creux des feuillages, allumait les branches hautes, changeait cet océan de feuilles en un océan de lumière [...] Puis, en arrivant au carrefour, devant le lac, c'était un éblouissement ; le soleil oblique faisait de la rondeur de l'eau un grand miroir d'argent poli, reflétant la face éclatante de l'astre. Les yeux battaient, on ne distinguait, à gauche,

[1] *Ibidem*, p. 849.
[2] *L'Assommoir*, II, p. 440.
[3] *Nana*, II, p. 1034.
[4] *L'Assommoir*, II, p. 774.
[5] *L'Assommoir*, II, p. 515
[6] *Ibidem*, pp. 425 et 430.
[7] *Ibidem*, pp. 451-452.
[8] *Ibidem*, p. 702.
[9] *Ibidem*, p. 503.

BDD-A5550 © 2007 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:16 UTC)

près de la rive, que la tache sombre de la barque de promenade. Les ombrelles des voitures s'inclinaient, d'un mouvement doux et uniforme, vers cette splendeur, et ne se relevaient que dans l'allée, le long de la nappe d'eau, qui, du haut de la berge, prenait alors des noirs de métal rayés par des brunissures d'or. A droite, les bouquets de conifères alignaient leurs colonnades, tiges frêles et droites, dont les flammes du ciel rougissant le violet tendre »[1].

En effet, le motif du tableau, ainsi que la palette de couleurs et la technique par touches rapides, sont très proches de ceux de Monet. On voit dans l'« océan de lumière » du tableau de Zola, le reflet du soleil qui « coule » dans l'eau « d'argent poli » et qui prend des « noirs de métal rayés par des brunissures d'or ». Derrière les voiles de « fumées de poussière », on ne distingue, à gauche, que la « tache sombre » de la barque dans les nappes de vert mêlé au gris et à l'argent poli, tandis qu'à droite, s'étale le violet tendre rougi par les flammes du ciel.

On remarquera que la façon zolienne de décrire fait explicitement appel à ses comptes rendus de critique d'art[2]. Dans ses descriptions panoramiques, il garde souvent pour la fin ce que représentera en fait le centre tableau. La description citée ci-dessus commence par la mise en évidence du point de fuite, « au loin ». En passant par le dernier niveau de profondeur de la perspective (le soleil « haut sur l'horizon »), on arrive au second plan, où le soleil reflète sa face « éclatante » dans le miroir du lac. Enfin, Zola signale la tache sombre de la barque qui s'étale au premier plan, « près de la rive ». À noter que la barque est l'unique objet distinct de la description. Entouré de rayures noires, brunes et or et d'un violet tendre, elle rappelle celle qu'on voit sur la toile de Manet.

Afin de justifier et d'appeler le récit, la description chez Zola relève d'une autre particularité, propre à la peinture impressionniste, celle de faire l'objet de nombreuses répétitions et variations.

Mais l'écriture répétitive[3] constitue en même temps une des marques du naturalisme. La répétition s'impose à tous les niveaux de l'énoncé narratif zolien, étant à la fois thème et moyen compositionnel, et par là contribuant à la convergence de l'idéologie et de l'esthétique naturalistes.

Ainsi le motif de la description ci-dessus, présentée à la fin de *La Curée*, est en réalité le rappel d'une première évocation, faite au tout début du premier chapitre, et que nous reprenons dans les lignes qui suivent :

« La nuit est presque venue ; un lent crépuscule tombait comme une cendre fine. Le lac, vu de face, dans le jour pale qui traînait encore sur l'eau, s'arrondissait, pareil à une immense plaque d'étain ; aux deux bords, les bois d'arbres verts […] prenaient […] des apparences de colonnades violâtres […] au fond, des massifs montaient, de grands feuillages confus, de larges taches noirs fermants l'horizon. Il y avait la, derrière ces taches, une lueurs de braise, un coucher de soleil à demi éteint qui n'enflammait qu'un bout de l'immensité grise. Au dessus de ce lac immobile […] le creux du ciel s'ouvrait, infini, plus profond et plus large

[1] *La Curée*, I, p. 592.
[2] Cf. Debray-Genette, R., « Traversées de l'espace descriptif », *Poétique* n° 51, 1982, p. 337 et suiv.
[3] Voir à ce propos Cabanes, J.-C., « Naturalisme et écriture », *Littérature* n° 29, 1993, pp. 97–106.

BDD-A5550 © 2007 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:16 UTC)

[…] et il tombait de ces hauteurs pâlissantes une telle mélancolie d'automne, une nuit si douce et si navrée, que le Bois, peu à peu enveloppé dans un linceul d'ombre, perdait ses grâces mondaines […] Dans l'effacement universel, au milieu du lac, la voile latine de la grande barque de promenade se détachait, nette et vigoureuse, sur la lueur de braise du couchant. Et l'on ne vouait plus que cette voile, que ce triangle de voile jaune, élargie démesurément »[1].

Ce tableau, noyé dans les mêmes couleurs que l'autre, ne fait voir plus sous le soleil à demi éteint, que les rayures du lac autour de la barque. Elle se trouve, cette fois, au milieu du lac immobile. Toutefois on note que la palette des couleurs et la tonalité générale sont encore plus proches de celles de la toile de Monet.

Comme la vision en plein air suit les infinies variations de la lumière, l'impression fugitive à saisir devient pour les impressionnistes le véritable sujet à peindre. L'enjeu est d'enregistrer une sensation immédiate, cette image changeante due aux variations de la lumière. Pour ce faire, les peintres impressionnistes définissent peu à peu l'espace par une décomposition des tons, une fragmentation des touches suggérant formes et volumes au détriment du contour net du dessin. À ce propos, on se rappelle l'enseignement de Claude Monet : « Quand vous sortez pour aller peindre, essayez d'oublier les objets devant vous, l'arbre, la maison, le champ ou autre chose. Songez seulement : voici un petit carré de bleu, une tache de rose, un trait de jaune, et peignez les juste comme vous les voyez, cette couleur et cette forme précises, jusqu'à ce que votre impression naïve de la scène soit rendue »[2].

Les peintres impressionnistes ne mélangent pas les tons sur la palette, mais les juxtaposent sur la toile, pour que ce soit l'œil du spectateur qui effectue ce mélange. Cette technique de la division de la touche renforce le caractère inachevé du tableau, tout en s'apparentant à un regard « naturaliste » porté sur le monde. N'oublions pas que les impressionnistes veulent rendre la réalité telle qu'elle est appréhendée par la sensation humaine.

Non moins que les peintres impressionnistes, Zola voit « par taches ». Il choisit les tons pour les juxtaposer ensuite comme sur une toile. Signalons cette description de la foule vivement colorée, où la manière impressionniste est résumée en une seule phrase : « C'était […] une masse profonde de toilettes, mêlant leurs couleurs vives dans la gaieté du plein air »[3]. On observe que l'écriture artiste de Zola, inspirée des techniques de ses amis peintres, vise une peinture de mots, comme hymne aux toiles impressionnistes.

Ignorant les tonalités variables de la vie, l'académisme préfère les fadeurs des couleurs encloses dans les intérieurs sombres. Pour les impressionnistes, la lumière c'est principalement le variable plein air, au lieu de l'immuable faux-jour où s'enferment les tableaux de la peinture académique.

En chantant le plein air, Zola écrit : « 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

[1] *La Curée*, I, p. 326.
[2] Cité par J. H. Matthews, « L'impressionnisme chez Zola : Le Ventre de Paris », *Le Français moderne*, n° 3, 1961, p. 204.
[3] *Nana*, II, p. 1393.

BDD-A5550 © 2007 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:16 UTC)

peinte »[1]. Mais Zola descripteur applique complètement au roman les techniques des peintres de plein air, même dans les scènes d'intérieur éclairées par la lumière artificielle. Comme dans ce passage extrait de *Nana*, où l'éclairage artificiel baigne un tableau parfaitement impressionniste :

« Une servante à gaz et un falot jetaient toute la clarté sur les premiers plans […] Le reste de la scène s'emplissait d'une fumée […] les peintures déteintes faisaient comme des entassements de décombres ; et, en l'air, les toiles de fond qui pendaient avaient une apparence de guenilles accrochées aux poutres de quelque vaste magasin de chiffons »[2].

On voit que le jeu de la lumière artificielle crée des plans (les premiers plans, au milieu, le reste de la scène, en air), des voiles (la scène s'emplissait d'une fumée, apparence de voiles de chiffon) qui apaisent les couleurs (peintures déteintes) et crée l'indécis (apparence de guenilles). Ainsi, la lumière artificielle tout comme celle solaire est investie d'une fonction picturale et naît des couleurs : « une bougie allumée mettait là, sur tout le noir d'alentour, une chanson aiguë de couleur »[3]. Parallèlement, la lumière des becs de gaz crée des voiles, de buée jaune pareille à la « poussière de soleil ».

Dans *L'Assommoir*, on retrouve des écrans impressionnistes composés de fumée des pipes et traversés par la lumière du gaz : « la fumée des pipes montait dans la clarté aveuglante du gaz, où elle roulait comme une poussière, voyant les consommateurs d'une buée, lentement épaissie »[4]. Zola compare explicitement la lumière artificielle à la lumière naturelle, et le sol qu'elle éclaire à une eau aux reflets cuivrés, où « les écumes « de l'acier poli rappellent la mousse des vagues : « Et la flamme montait toujours, éclatante, éclairant d'un coup de soleil le sol battu, où l'acier poli de quatre écumes, enfoncées dans leurs billots, prenait un reflet d'argent pailleté d'or »[5]. Le spectacle baigné dans la lumière artificielle n'est nullement statique. L'image est « mouvementée » par la « flamme » montante, par le « coup » de soleil, éclairant le sol.

La lumière artificielle tout comme celle naturelle bascule dans la féerie, devient une poussière d'or, une averse d'étincelle, comme dans l'évocation de la salle du théâtre dans *Nana*. C'est une description qui pourrait rivaliser avec un Renoir (*La Loge*, 1874, ou *Première Sortie*, 1876) :

« La salle resplendissait. De hautes flammes de gaz allumaient le grand lustre de cristal d'un ruissellement de feux jaunes et roses, qui se brisaient du cintre au parterre en une pluie de clarté. Les velours grenat des siéges se moiraient de laque, tandis que les ors luisaient et que les ornements vert tendre en adoucissaient l'éclat, sous les peintures trop crues du plafond. Haussée, la rampe, dans une nappe brusque de lumière, incendiait le rideau, dont la lourde draperie de pourpre avait une richesse de palais fabuleux, jurant avec la pauvreté du cadre, où des lézards montraient le plâtre sous la dorure »[6].

---

[1] Zola, É., « Pour Manet », dans Picon, G., (éd.), *Émile Zola, le bon combat : de Courbet aux Impressionnistes*, Paris, Herman, 1974, p. 188.
[2] *Nana*, II, p. 1323.
[3] *Le Ventre de Paris*, I, p. 622.
[4] *L'Assommoir*, II, p. 704.
[5] *Ibidem*, p. 528.
[6] *Nana*, II, p. 1102.

BDD-A5550 © 2007 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:16 UTC)

Ce passage insiste principalement sur la fonction dématérialisante de la lumière. Il y a tout à la fois dans cette lumière brisée en pluie des paillettes à la Renoir, de l'évanescence des contours des sièges transformés en moires et du rideau devenu feu. On découvre une palette des couleurs sacrifiées à la nuance, une perspective naturelle des vibrations et des contrastes des couleurs, et enfin, il y a cet effet de gaieté, de triomphe de la lumière, propre aux toiles impressionnistes. Par les mêmes techniques, Zola parvient à donner des tableaux impressionnistes, où la lumière artificielle – modernité oblige – devient sujet autant qu'objet de la description.

Comme les impressionnistes, Zola recourt aux effets de vaporisation pour rendre un effet de pulvérisation, de disparition du visible. Les objets décrits explosent, en se décomposant sous l'action de la lumière. On voit que le regard du descripteur zolien décompose afin de recomposer les images, selon les lois optiques mises en œuvre par les peintres impressionnistes. Décomposer pour recomposer, faire du continu avec du discontinu, c'est la nouvelle façon de percevoir la réalité propre à l'art impressionniste. Analyser pour synthétiser c'est la méthode de l'écrivain naturaliste.

On retrouve de tels moments de poursuite de l'illusion du pictural dans tous les romans de Zola, même dans ceux à dominante « moins poétique », comme *L'Assommoir* ou *La Fortune des Rougon*. Car le souci fondamental de l'écriture artiste de Zola, comme celui de la nouvelle peinture, est de montrer, comme le remarque Kate Basilio « comment l'objet peint se fait vivant dans et par la lumière » et de parvenir à rendre « des effets de vivant par les effets de lumière »[1].

On redécouvre chez Zola le même écho impressionniste, les données essentielles de la manière impressionniste de peindre. Il s'agit de la dissolution des formes, de l'estompage des contours, de l'émergence de la couleur, d'une vraie démarche à la gloire de la lumière. Car l'écriture artiste de Zola donne toute la priorité à l'effet pictural. Dans ses decriptions les mots font de la lumière et donnent naissance aux couleurs, en même temps qu'ils traduisent un effet de vaporisation qui privilégie la sensation.

Bibliographie

Debray-Genette, R., « Traversées de l'espace descriptif », *Poétique* n° 51, 1982

Picon, G., (éd.), *Émile Zola, le bon combat : de Courbet aux Impressionnistes,* Paris, Herman, 1974

Louvel, L., « La description "picturale". Pour une poétique de l'iconotexte », *Poétique* n° 112

Lethbridge, R., « Les représentations de la banlieue chez Zola et les peintres », *CN* n° 66, 1992

May, G., « Zola entre le texte et l'image : l'exemple de Diderot », *Les Cahiers Naturalistes* (désormais abrégé : *CN*) n° 67, 1993

[1] Basilio, K., « Naturalisme zolien et impressionnisme: le rôle de la métonymie », *CN* n° 66, 1992, p.87.

BDD-A5550 © 2007 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:16 UTC)