DIMENSIONS EXPRESSIONNISTES DANS LES ROMANS DE ZOLA

Maria BIRNAZ
Universitatea Spiru Haret, Bucureşti

Résumé : Les recherches récentes ont montré que les descriptions dans les romans du cycle Les Rougon-Macquart de Zola renvoient, par leurs techniques de représentation, à l'impressionnisme pictural. Pourtant, les séries impressionnistes de l'écriture zolienne, loin d'être uniquement des « photographies de la réalité », sont souvent investies par les émotions du personnage focalisateur et concernent aussi bien le paysage que le for intérieur du personnage. De là, les tableaux descriptifs des romans zoliens témoignent d'une fonction narrative et reflètent, à travers le regard des personnages, une vision du monde subjective, celle du personnage focalisateur notamment. Toujours est-il que Zola introduit des éléments purement expressionnistes dans les évocations des paysages, anticipant, de cette manière, l'art expressionniste du XX-e siècle.

***Mots-clés** : expressionnisme, impressionnisme pictural, description, narration*

Comme théorie de l'art, l'expressionnisme ne présente pas une doctrine unanime et organisée. Il s'avère donc bien difficile d'énumérer les traits d'un expressionnisme littéraire aussi bien qu'on peut le faire dans le cas du romantisme ou de l'impressionnisme. Une esthétique de la tension, voire du paroxysme caractérise cet art contradictoire qui émerge au début du XX-e siècle. Quant à l'artiste expressionniste, étranger à la logique et à la causalité, comme l'affirme Otto Best, il saisit le monde par une « explosion de son intériorité[1] ».

Zola, se rapportant à l'art pictural, donne sa définition de l'œuvre d'art, en employant, naturalisme oblige, la notion scientifique de *tempérament*: « Une œuvre d'art est un coin de la nature vue à travers un tempérament[2] ». Cette phrase met en évidence le rôle fondamentalement créateur de l'artiste qui observe la nature et transforme la réalité par sa vision singulière.

Dans son ouvrage *L'Expressionnisme littéraire*, Jean-Michel Gliksohn affirme que les expressionnistes, par leur ambition de soumettre à leur « exigence intérieure» les formes de l'art, appliquent comme telle la formule de Zola[3] .

Quant à Zola, on se rappelle que les tableaux descriptifs de ses romans ne sont pas uniquement de photographies de la réalité, comme le déclare lui-même dans *Le Roman Expérimental* ; ils reflètent largement le « tempérament » d'artiste de l'écrivain, selon sa définition. « Image à voir, image à lire, image mentale[4] », le tableau zolien exprime à la fois sa vision de critique d'art et la vision du monde subjective qu'il prête à ses personnages. Selon les mots de Jean-Michel Gliksohn, cette manière se rapproche de celle des expressionnistes : « Ce style, cette attitude qui soumet la réalité à une représentation intérieure à la fois affective et intellectuelle, sera elle-même de l'expressionnisme »[5].

Conformément à sa théorie des écrans, Zola multiplie, dans ses romans, les points de vue sur le monde. De là, certaines de ses descriptions, étant, par leurs techniques de représentation, impressionnistes par excellence, se rapprochent davantage, par le fait de refléter les états d'âme des personnages à travers une écriture métaphorique et métonymique, de l'art expressionniste du début du XX-e siècle.

Que ce soit à propos des objets-mythes, symboles cohérents dans le contexte de son œuvre, ou à propos de la grande ville moderne, la plupart des passages

BDD-A5451 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:53:31 UTC)

descriptifs dans les romans de Zola sont présentés en fonction de la situation des personnages focalisateurs et investis par leur sensibilité qui transfigure les paysages.

On se rappelle que pour les impressionnistes – maîtres de Zola descripteur – l'ombre n'est plus un fond, mais une tache qui se colore d'infinies variations chromatiques, tout différemment de l'ombre pâteuse de la peinture académique. Mais à l'instant même où ils « dématérialisent les volumes », les peintres impressionnistes « matérialisent les vides[6] ». On trouve de nombreuses occurrences de cette matérialisation des vides par interaction chromatique dans les romans du cycle des *Rougon-Macquart*. Ainsi, dans *L'Assommoir*, le reflet des acacias « verdissait la salle enfumée, faisait danser les ombres de feuilles au-dessus de la nappe[7] » et, dans la vaste salle tremblante de la fabrique de boulons, les « grandes ombres flottaient, tachées de feux rouges[8]».

Dans un cadre expressionniste, le jeu des ombres et de la lumière modifie souvent la nature des choses, exalte l'imagination, suscite des illusions d'optique ou crée même des monstres, engendrant comparaisons et métaphores implicites.

Prenons une description d'*Une Page d'amour*: « Alors, les quartiers s'étendirent, dans une bigarrure d'ombres et de lumières. […] les formes changeaient et se déplaçaient […] les nappes noires voyageant toutes dans le même sens […] Il y en avait d'énormes, nageant de l'air majestueux d'un vaisseau amiral, entourées de plus petites qui gardaient des symétries d'escadre en ordre de bataille. Une ombre immense, allongée, ouvrant une gueule de reptile, barra un instant Paris, qu'elle semblait vouloir dévorer[9] ».

Dans ce passage il y a des effets fort peu réalistes faits d'ombres et de lumière en mouvement. Mais à travers ces images, chargées de symboles, Zola présente Paris en champ de bataille où se dispute le pouvoir, ainsi que le conflit intérieure d'Hélène, dont le regard transforme le spectacle. Quand son cœur brûle de passion pour M. Rambaud, elle voit les flammes dansantes criblant « la mer de ténèbres d'un bout de l'horizon à l'autre[10] » de la ville. On se rappelle ici que le terme d'expressionnisme vient du mot «expression» pris dans son sens classique de «représentation des passions». L'histoire de l'amour d'Hélène ainsi que son état d'âme se reflètent dans le paysage urbain qu'elle contemple depuis sa fenêtre: « … sur Paris allumé, une nuée lumineuse montait. On eût dit l'haleine rouge d'un brasier. D'abord ce ne fut qu'une pâleur dans la nuit, un reflet à peine sensible. Puis, peu à peu, à mesure que la soirée s'avançait, elle devenait saignante ; et suspendue en l'air, immobile au dessus de la cité, faite de toutes les flammes et de toute la vie grondante qui s'exaltaient d'elle, elle était comme un de ces nuages de foudre et d'incendie qui couronnent la bouche des volcans[11] ». Dans ce décor zolien on reconnaît une ambition des expressionnistes, celle de remplir l'espace du texte de diverses associations notamment[12].

L'intensification de la vie, l'exaltation, le jeu d'ombres, l'abstraction, les situations troubles, une certaine démesure ou distorsion, l'attention passionnée à soi, ce sont autant de caractères propres à l'expressionnisme littéraire. S'ajoutent l'intérêt pour la grande ville moderne, le mouvements ininterrompu des sens, l'enfer de la vie des pauvres, l'explosion des masses, le désordre, la vie dure encadrée dans un vide d'idéals et surtout la violence, décrits avec un expressionnisme pénétrant d'un Zola revendiqué au XX-e siècle par Marinetti et les futuristes.

Dans *L'Assommoir*, au moment où Gervaise rejoint son mari au cabaret du père Colombe, « un malaise derrière son dos » l'oblige à tourner la tête. Elle aperçoit l'ombre de l'appareil à distiller dessinant contre la muraille « des abominations, des figures avec des queues, des monstres ouvrant leurs mâchoires comme pour avaler le

BDD-A5451 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:53:31 UTC)

monde [13] ». C'est l'alambic, personnage-clé du roman, dont le « souffle intérieur » et le « ronflement souterrain », liés au jeu d'images qu'il projette sur le mur, imitent la respiration et la vision dignes d'un monstre. Ainsi à la faible lumière du gaz de la boutique, les ombres en mouvement avertissent une dernière fois la trop faible Gervaise du danger de « la cuisine d'enfer[14] » que fabrique l'alcool. Ce tableau chargé d'intention symbolique donne à prévoir fugacement le destin de Gervaise, l'abandon et l'enfer de l'alcoolisme, où plongent déjà son mari et ses copains, pareils aux monstres, avec leurs « pattes noires aux ongles en deuil[15] ».

On voit que Zola peintre ne se sépare pas de Zola romancier, les tableaux insérés dans ses textes sont chargés de sens, au-delà d'un simple rôle d'illustration. Il refuse de considérer la peinture sous un angle purement décoratif ; l'espace est saisi par le personnage, par ce qu'il perçoit et non par ce qu'il représente. On peut donc affirmer que chez Zola, la description des jeux d'ombres et de lumière témoigne des sentiments du personnage focalisateur devant sa propre subjectivité. Ainsi Gervaise, au chapitre XII, lors de sa dernière promenade nocturne découvre par terre, à la lumière d'un bec de gaz, son propre ombre, « un vrai guignol » se dit-elle. Pourtant cette ombre « drôle et effrayante », qui « devenait géant, emplissait le boulevard » lui fait comprendre son vrai état d' « avachissement ».[16] C'est notamment par ce jeu d'ombres sans couleur que Zola marque le moment de l'entrée de Gervaise dans l'abîme de l'alcool et sa chute totale dans la mendicité et la prostitution. C'est une description que l'on pourrait bien qualifier d'expressionniste, puisqu'elle tient moins à décrire les choses en elles-mêmes qu'à traduire l'effet déformant qu'elles ont sur le personnage focalisateur.

Si l'on pense aux nombreuses descriptions du même décor sous la ce qu'on nomme notre fureur de description, nous ne cédons presque jamais au seul besoin de décrire ; cela se complique toujours en nous d'intentions symphoniques et humaines [17]», déclare Zola. Ses descriptions complètent le personnage, dont le regard sert de focalisateur et il s'expose à travers la description qui le transforme et le contient en abyme. Les Halles apparaissent sous diverses lumières selon les états intérieurs des héros, les descriptions d'*Une Page d'amour* se déroulent en contrepoint des sentiments d'Hélène ou de Jeanne. Zola crée ainsi des décors symboliques pour tel ou tel personnage, comme l'affirme son grand ami Paul Cézanne, dans une lettre sur *Une Page d'amour* : « Les lieux par leur peinture sont imprégnés de la passion qui agite les personnages, et, par là, font plus corps ensemble avec les acteurs et sont moins désintéressés dans le tout. Ils semblent s'animer pour ainsi dire et participer aux souffrances des êtres vivants[18] ».

On n'oublie pas que les historiens d'art comptent Cézanne parmi les fondateurs de l'expressionnisme. D'ailleurs, Philippe Hamon dans son article « A propos de l'impressionnisme de Zola » [19] affirme que Zola et Cézanne se rencontrent dans une même tendance vers « quelque chose de solide et de durable » pour dépasser l'impressionnisme. Zola décrit Cézanne comme « le meilleur coloriste du groupe », et on sait que les expressionnistes, par le biais des couleurs, imprègnent d'émotions leurs toiles, donnant plus de consistance au monde flou des impressionnistes, ce qui était également le but de Zola. Henri Mitterand va plus loin en signalant que la couleur chez Zola est « comme imprégnée de signification », de là, affirme-t-il, l'impressionnisme cède la place à l'expressionnisme[20] ».

La réaction contre l'impressionnisme et contre son but de rendre la nature telle que l'œil la perçoit se présente chez les expressionnistes comme exaltation de la subjectivité qui transforme la réalité pour exprimer le for intérieur du peintre. Ce n'est plus la nature vue à travers un tempérament, mais c'est l'artiste qui prête à la nature ses

BDD-A5451 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:53:31 UTC)

propres émotions. Cependant, constate Wolfgang Drost, l'expressionnisme de Zola, n'est pas l'expression subjective de l'écrivain, c'est plutôt l'effet de la recherche d'une réalité métaphorique, qui, vue à travers le prisme des émotions des personnages, se trouve déformée[21].

Dans *L'Assommoir* le thème de l'eau reflète à plusieurs reprises les pensées et l'état d'âme de Gervaise. A la manière impressionniste, Zola décrit le même paysage plusieurs fois, en accompagnant différents moments de la vie de Gervaise[22]. Le jour où Coupeau la présente à sa famille, elle doit « sauter par-dessus une grande mare, qui avait coulé de la teinturerie ». Zola s'attarde sur la description de cette nappe d'eau : « Ce jour-là, la mare était bleue, d'un azur profond de ciel d'été, où la petite lampe de nuit du concierge allumait des étoiles ».[23] La mare comparée à un ciel « d'un azur profond » aux étoiles, reflète les sentiments de Gervaise au moment où elle s'est décidée de refaire sa vie avec Coupeau.

Une deuxième description de la même mare reflète le bonheur du rêve accompli de Gervaise devenue propriétaire, le jour de la location de sa boutique : « Ce jour-là, les eaux de la teinturerie coulant sous le porche, étaient d'un vert pomme tendre[24] ». Gervaise voit dans cette couleur « un heureux présage » ; optimiste et courageuse, elle les enjambent « en souriant[25] ». Les eaux de la teinturerie le jour de sa dernière rencontre avec Goujet ont une toute autre couleur, la « couleur de ses pensées[26]».

Lorsqu'elle retrouve la cour pitoyable de la Goutte-d'Or, il lui faut alors « enjamber un ruisseau noir, une marre lâchée par la teinturerie, fumant et s'ouvrant un lit boueux dans la blancheur de la neige[27] ». Les eaux lourdes, la boue contrastent avec la blancheur de la neige, tout comme la dépravation de Gervaise contraste avec la pureté des sentiments de Goujet. C'est le reflet des sentiments de Gervaise, mais c'est aussi le reflet de sa misère physique et morale. La boue, les eaux sales, dessinent également la vie commune de Gervaise et de Lantier : « C'était une allée noire, étroite, avec un ruisseau longeant le mur, pour les eaux sales ; et cette puanteur qu'elle retrouvait, lui faisait songer aux quinze jours passés là avec Lantier […] dont le souvenir à cette heure, était un regret cuisant[28] ». La métaphore « allée noire » suggère un espace angoissant, reflet de l'angoisse de Gervaise trahie par son amant.

On assiste à un épanchement d'une subjectivité marquée par le sentiment de la souffrance et du tragique. C'est bien l'un des moyens plastiques fondés sur des déformations et des stylisations propres aux expressionnistes, qui recherchent un maximum d'intensité expressive.

Deux phrases, l'une se situant au début du roman, l'autre à la fin, marquent les extrémités du rêve de Gervaise : le moment où elle voyait dans la couleur du ruisseau « un heureux présage » et, à la fin du roman, le moment où elle renonce à la lutte. Toute espérance perdue, elle réfléchit sur les couleurs sombres du même ruisseau : « Elles avaient coulé, les belles eaux bleu tendre et rose tendre [29] ».

Au niveau descriptif de ces images s'ajoute, de façon de plus en plus expressive, une coloration affective en harmonie avec l'état d'âme du personnage ; optimisme, bonheur, inquiétude, angoisse, se retrouvent dans le décor.

Zola est explicite sur la valeur de superstition de ces eaux pour Gervaise : « ses trois mètres de ruisseau, devant la boutique, prenait une importance énorme, un fleuve large, qu'elle voulait très propre, un fleuve étrange et vivant, dont la teinturerie de la maison colorait les eaux des caprices les plus tendres, au milieu de la boue noire[30] ». Ces reprises qui se colorent différemment selon les moments de l'oeuvre et la situation de Gervaise ponctuent les plus importants moments de sa vie.

BDD-A5451 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:53:31 UTC)

Tout comme celles de l'alambic transformé en monstre dangereux, ces descriptions sont focalisées par Gervaise et sont pénétrées d'un expressionnisme qui déforme la réalité afin d'y refléter son état d'âme.

Au chapitre XII Gervaise, affamée, décide de mendier dix sous chez les Lorilleux. Gênée d'y trouver Boche, dont la présence l'empêche de demander l'aumône, elle le regarde avec haine ; l'image qui témoigne de sa furie est donnée en discours indirect libre : « … la demande de dix sous lui restait dans la gorge, parce qu'elle venait d'apercevoir Boche, carrément assis près du poêle, en train de faire des cancans. Il avait un air de se ficher du monde, cet animal ! Il riait comme un cul, le trou de sa bouche arrondi, et les joues tellement bouffies qu'elles lui cachaient le nez ; un vrai cul, enfin[31] ». On voit que l'auteur fait exprès déformer la réalité pour donner plus de sens à la peinture.

Si aux années soixante Zola prend les positions de la nouvelle école de peinture qui deviendra impressionniste, c'est pour engager dans un même mouvement l'art et la littérature sur la voie du naturalisme. Mais, peu à peu, il se détache des concepts esthétiques de ses anciens amis peintres, car ce qui passionne vraiment Zola, ce n'est pas de montrer ce qui « est » mais plutôt ce qui « est en train d'être », le processus de création lui-même. Ainsi, Zola compose nombre de descriptions dans ses romans recourant aux techniques de la nouvelle peinture impressionniste, mais cherchant à retrouver aussi la dynamique des expressionnistes. Là, on peut dire qu'il a réalisé avec des mots ce que Monet et Van Gogh ont réalisé au moyen des couleurs, et qu'il a allié d'une manière originale l'impressionnisme de l'un et l'expressionnisme de l'autre.

L'action dans les romans de Zola est débordée par la peinture où paysages, personnages, objets, occupent le premier plan. La mise en relief de l'espace détermine l'action, on a l'impression que l'action des *Rougon-Macquart* est composée, à la manière cinématographique, d'une suite de tableaux, dans le sens pictural du mot. L'espace semble envahir le texte, n'ayant dans certains cas aucun élément narratif, mais reflétant, en même temps, le for intérieur des personnages. C'est le cas des cinq descriptions d'Une *Page d'amour*, dont la justification narrative dans le texte est très difficile. On assiste donc chez Zola à une recherche de l'intensité dans la représentation du monde réel comme reflet du monde des sentiments et des passions.

Au terme de cette étude on peut affirmer que Zola, en homme de son temps, a tenté de créer de nouvelles ressources à son art afin d'exprimer des sensations procurées par un monde en perpétuelle transformation. Anticipant sur les tendances innovatrices qui mènent vers l'expressionnisme, Zola romancier, comme l'affirme Wolfgang Drost, a été « plus moderne que Zola critique d'art[32] ».

Il existe sans aucun doute chez l'auteur des *Rougon-Macquart* un effort de dépasser le simple impressionnisme. En accord avec ses projets de présenter les profondeurs de la condition humaine, Zola arrive à des moyens discursifs qui sont propres à l'expressionnisme. Par là il est en concordance avec une nouvelle étape de la modernité.

Notes

[1] Best, Otto F., *Theorie des Expressionismus*, Stuttgard, 1976, p. 58, cité par Gliksohn, J-M., *L'Expressionnisme littéraire*, Paris, PUF, 1990, p. 43.
[2] Dans l'article «Proudhon et Courbet » (1865) repris dans Picon, G., *Emile Zola. Le bon combat : de Courbet aux Impressionnistes*, Paris, Herman, 1974, p. 36.
[3] Gliksohn, J-M., op. cit., p. 58.

BDD-A5451 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:53:31 UTC)

[4] Hamon, Ph., *Imageries, littérature et image au XIX-e siècle*, Paris, Corti, 2001, p. 308.
[5] Gliksohn, J-M., op. cit., p. 56.
[6] Clay, J., *L'impressionnisme*, Paris, Hachette, 1985, p. 91.
[7] *L'Assommoir*, II, p. 451. 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.
[8] *L'Assommoir*, II, p. 535.
[9] *Une Page d'amour*, II, pp. 905-906.
[10] *Une Page d'amour*, II, p. 972.
[11] *Une Page d'amour*, II, p. 974.
[12] Gliksohn, J-M., op. cit., p. 49.
[13] *L'Assommoir*, II, p. 704.
[14] *L'Assommoir*, II, p. 704.
[15] *L'Assommoir*, II, p. 703.
[16] *L'Assommoir*, II, p. 772.
[17] Zola, E., « De la Description », dans *Le Roman Expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 235.
[18] Lettre de Cézanne à Zola, citée par Mitterand, H., dans Pléiade, II, p. 1624.
[19] Dans *Les Cahiers Naturalistes*, nr. 34, 1967.
[20] Mitterand, H., *Le Regard et le Signe*, Paris, PUF, 1987, p. 73.
[21] Cf. Drost, W. « Zola critique d'art et romancier : vision artistique et technique expressionniste », dans *Les Cahiers Naturalistes*, nr. 66, 1992, p. 46.
[22] Cf. Carles, P. et Desgranges, B., *Emile Zola, L'Assommoir*, Paris, Hachette, 1993.
[23] *L'Assommoir*, II, p. 432.
[24] *L'Assommoir*, II, p. 493.
[25] *L'Assommoir*, II, p. 493.
[26] *L'Assommoir*, II, p. 778.
[27] *L'Assommoir*, II, p. 778.
[28] *L'Assommoir*, II, p. 402.
[2929] *L'Assommoir*, II, p. 778.
[30] *L'Assommoir*, II, p. 500.
[31] *L'Assommoir*, II, p. 754.
[32] Drost, W., op. cit., p. 46.

Autres références des *Cahiers Naturalistes*:

Cassard, M.J. et Joinville, P., « Le thème de l'eau dans *L'Assommoir* », nr. 55, 1981, pp. 63-73.
Fol, M., « Zola et le clair-obscur », nr. 47, 1974, pp. 98-105.
Larcati, A., « Emile Zola et l'expressionnisme allemand », nr. 79, 2005, pp. 131-140.
Newton, J., « Zola et l'expressionnisme : le point de vue hallucinatoire », nr. 41, 1971, pp. 1-14.

BDD-A5451 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:53:31 UTC)