

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de
Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها
محمد الخبو و هادية عبد الكافي

UNIVERSITE DE SFAX
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

ECRITURE PICTURALE

Etudes éditées
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

Nº 5 - 6
2006 - 2007

Recherches Universitaires

Directeur :

M. Salah KECHAOU

Rédacteur en chef :

M. Mounir TRIKI

Comité de rédaction :

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

Rédaction et administration :

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

Téléphone : 00216 74 671 139

Fax 00216 74 670 540

Courriel : recherches.universitaires@yahoo.fr

L'écrivain-peintre : Stratégies d'écriture picturale dans quelques romans d'art réalistes du XIXe siècle français

Dr. Emilie Sitzia

(University of Canterbury)

Private Bag 4800, Christchurch 8020,

Nouvelle Zélande

Résumé

Fruit des contacts et amitiés entre artistes et auteurs, un nouveau type de littérature émerge en France au XIXe siècle : le roman d'art. Le roman d'art, tissé d'images, représentant l'artiste et en particulier le peintre et son entourage, devient, à partir de 1830, un sujet de plus en plus populaire.

Notre article se concentre sur trois romans d'art clefs du XIXe siècle : *Le Chef d'œuvre Inconnu* (1831) de Balzac, *Manette Salomon* (1866) des frères Goncourt et *L'Œuvre* (1886) de Zola. Ces trois romans d'art réalistes forment le corpus de notre étude qui examine la pratique de l'écriture picturale dans ces romans.

Quelles sont les stratégies adoptées par les écrivains réalistes pour parvenir à la picturalité de leurs descriptions, images littéraires par excellence?

Les outils à la disposition des auteurs pour rendre leurs descriptions le plus visuel possible nous semblent être de trois ordres : la référence directe, la critique d'art et l'ekphrasis, l'allusion et l'hypotypose. Nous analysons ces différents outils et montrons leurs usages dans notre corpus, et examinons ainsi, de façon précise et détaillée, comment le langage de la littérature bénéficie de l'exemple des arts visuels.

Abstract

As a result of the friendship between artists and writers, a new type of literature emerges in 19th century France: the art novel. Art novels, woven with images, representing the artist and in particular the painter and his circles, became increasingly popular from 1830 onward.

My article centres on three key 19th century art novels: *The Unknown Masterpiece* of Balzac (1831), *Manette Salomon* of the Goncourt brothers (1866) and *The Masterpiece* of Zola (1886). I concentrate on those three novels to examine the practice of pictorial writing in art novels.

What are the strategies adopted by the realist writers to achieve pictoriality of their descriptions?

The tools available to the writers to make their descriptions as visual as possible seem to be of three kinds: direct reference, art criticism and Ekphrasis, allusion and hypotyposis. Those tools are analysed and their use is shown in our corpus. Doing so, I examine in a precise and detailed manner how the literary language benefits from the example of the visual arts.

Je voudrais trouver des touches de phrases semblables à des touches de peintre dans une esquisse : des effleurements et des caresses et, pour ainsi dire, des glacis de la chose écrite qui échapperaient à la lourde, massive, bêtasse syntaxe des corrects grammairiens.
(Jules & Edmond Goncourt, 1882)¹

Paris au XIXe siècle est à la fois une métropole en expansion, le centre économique et politique de la France et le siège des salons, en un mot le cœur de la littérature et des arts. Le lien entre littérature et peinture, énoncé dès 18 avant JC avec la formule célèbre « *ut pictura poesis* » d'Horace, se renouvelle à la Renaissance et semble trouver son apogée au XIXe siècle. C'est avec la génération romantique que l'idée de fraternité des arts se renforce. L'amitié entre écrivains et peintres devient alors extrêmement commune tel Baudelaire se liant avec Delacroix, Zola ami d'enfance de Cézanne ou Manet ami proche de Mallarmé. Certains écrivains ont même étudié les arts, tels les frères Goncourt, Gautier, Hugo ou Nodier. Une des conséquences de ces liens amicaux et de cette meilleure connaissance du monde des arts est l'apparition dans les romans du XIXe siècle du personnage de l'artiste. Un nouveau type de littérature se développe alors, le roman d'art, que nous définissons comme « un texte narratif fictionnel (quel que soit sa longueur) ayant pour personnage principal un ou plusieurs artistes et dont le contenu se centre sur la vie artistique de ces personnages »². Cet intérêt pour le monde des arts pose de nouveaux problèmes en terme d'écriture. En effet

1. E. et J. GONCOURT, *Journal*, Robert Laffont, Paris, 1989, Tome II, p. 743.

2.. E. SITZIA, *L'artiste entre mythe et réalité dans trois oeuvres de Balzac, Goncourt et Zola*, Åbo Akademi University Press, Turku, 2004, p. 3.

décrire l'univers des artistes demande une écriture visuelle, la pratique d'une écriture picturale. L'auteur doit traduire les images en mot. Cette traduction correspond à ce que Jakobson appelle la traduction intersémiotique ou transmutation³. Ce type de traduction implique le passage d'un système de signes à un autre et correspond au rôle joué par l'illustration⁴ mais aussi à celui de tous les textes parlant d'art comme par exemple la critique d'art ou les romans d'art. Dans ces textes à vocation visuelle les descriptions ont une importance prépondérante, tant du point de vue informatif que décoratif. Vouilloux dans son ouvrage *La peinture dans le texte* souligne l'importance de l'autonomisation de ces descriptions littéraires de tableaux :

À côté de la description-tableau, se détache ce « genre » nouveau : la « description de tableau », celle qui, se suffisant à elle-même, a pu rompre avec la visée documentaire qui se trouve à son origine ; œuvre en soi, délivrée de ce qu'elle avait pour mission de compléter, c'est elle qui rend possibles les descriptions de tableaux imaginaires, de Balzac (Frenhofer) à Proust (Elstir) en passant par Zola (Claude Lantier). Car cette émancipation coïncide précisément avec la grande période du réalisme que sera le XIXe siècle⁵.

Quelles sont les stratégies adoptées par les écrivains réalistes pour parvenir à la picturalité de leurs descriptions? Il nous semble que les outils d'écriture picturale à la disposition des auteurs sont de trois ordres : la référence directe, la critique d'art et l'*ekphrasis*, l'allusion et l'hypotypose.

Lorsque le nom d'un tableau, d'un peintre ou d'une période artistique est distinctement cité nous sommes en présence d'une référence directe. Elle est généralement utilisée pour remplacer, préciser ou enrichir une description, transcender les codes littéraires, stimuler la création d'une image mentale. Dans son étude « La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier » White souligne que :

-
3. R. JAKOBSON « Aspect linguistique de la traduction » dans son *Essai de linguistique générale*, éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 79.
 4. Comme le souligne S. LE MEN dans son article, "Printmaking as a metaphor for translation: Philippe Burty and the *Gazette des Beaux-Arts* in the second empire." In ORWICZ, *Art Criticism and its institutions in nineteenth-century France*, Manchester et NY, 1994, p. 90.
 5. B. VOUILLOUX, *La peinture dans le texte*, CNRS éditions, Paris, 1994, p.53.

L'emploi de la référence artistique semble provenir d'une insuffisance fondamentale du discours romanesque [...]. Il manque à l'écrivain la plastique des formes ; ce sera donc par la comparaison qu'il dépassera les limites de la fiction et nous rendra des effets visuels plus immédiats, et ses textes s'en trouveront enrichis⁶.

La référence directe ne fournit pas en général une image précise mais plus une atmosphère visuelle que l'auteur tente de transmettre. L'écrivain a recours à la référence directe car elle lui permet, en faisant appel à la culture artistique du lecteur et aux images et impressions pré-inscrites dans l'esprit de celui-ci, de donner à la description littéraire une partie de l'immédiateté de l'art visuel. La culture du lecteur devient un élément nécessaire à la lecture, à la visualisation du texte, un code supplémentaire inclus dans le texte. Il est intéressant de noter que ce procédé fonctionne de la même manière que le sentiment du mouvement chez certains artistes impressionnistes. Par exemple, dans les scènes tirées du quotidien, scènes de toilettes, de brosseage de cheveux, de bain ou d'habillage, les peintres utilisent la connaissance que le spectateur a déjà de ce mouvement. L'artiste saisit l'instant en sachant que l'instant suivant est déjà programmé dans l'œil du spectateur. Le peintre utilise alors une connaissance commune d'un geste fixe qui devient symbole de mouvement. De la même manière la référence directe utilise les connaissances artistiques du lecteur pour créer une image plus vive et plus instantanée que ne le serait une longue description.

Dans sa nouvelle *Le Chef d'œuvre Inconnu*, Balzac utilise la référence directe à plusieurs reprises afin d'expliquer et d'illustrer des procédés techniques. Le personnage du maître, Frenhofer, s'explique ainsi : « Ainsi a procédé Raphaël, dit le vieillard en ôtant son bonnet de velours noir, pour exprimer le respect que lui inspirait le roi de l'art ; sa grande supériorité vient du sens intime qui, chez lui, semble vouloir briser la forme »⁷. La comparaison avec Raphaël permet à l'auteur de clarifier sa leçon sur la

6. P. WHITE, « La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier » in *Théophile Gautier : l'art et l'artiste*, Actes du colloque international de Montpellier- Université Paul-Valéry, France, Septembre 1982, tome II, p. 283-284.

7. H. BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles*, Folio Classique, Gallimard, présenté et annoté par A. GOETZ, Paris, 1994, p. 44.

disparition de la forme, du dessin, dans la création d'une figure. L'auteur utilise ici un procédé pédagogique courant : l'illustration d'un concept abstrait par un exemple concret. Un peu plus loin le maître explique le travail par couche, spécifique à la peinture à l'huile :

[...] j'ai analysé et soulevé couche par couche les tableaux de Titien, ce roi de la lumière ; j'ai, comme ce peintre souverain, ébauché ma figure dans un ton clair, avec une pâte souple et nourrie, car l'ombre n'est qu'un accident [...] ⁸.

Là encore, l'auteur donne au lecteur une clef visuelle, aidant à la compréhension du procédé technique. La référence directe dans ce contexte est donc utilisée par l'auteur comme un outil didactique permettant d'illustrer des concepts spécifiquement liés aux techniques des arts visuels.

Balzac utilise aussi la référence directe pour caractériser une atmosphère. Ainsi, lorsqu'à la fin du portrait de Frenhofer, Balzac désire rendre l'atmosphère de cette rencontre dans une cage d'escalier sombre, il fait référence à Rembrandt : « [...] une toile de Rembrandt (sic) marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre » ⁹. La référence picturale permet à l'auteur d'éviter une longue description, et de créer instantanément une atmosphère d'un clair-obscur mystérieux.

Une dernière utilisation de la référence directe est l'évocation d'une beauté idéale et atemporelle. Nous trouvons la référence directe utilisée ainsi chez les Goncourt pour décrire Manette Salomon, modèle d'une beauté parfaite. Elle apparaît « à Coriolis [le personnage de peintre] dans la pose de ce marbre du Louvre qu'on appelle le *Génie du repos éternel* » ¹⁰. La référence au marbre matériau noble par excellence et remarquable pour sa texture douce et soyeuse évoque la peau parfaite et sans défaut de Manette. L'indication du Louvre fait de Manette une beauté idéale et prépare le lecteur à la description de Manette posant. La mention de ces

8. H. BALZAC, *idem*, p. 51.

9. H. BALZAC, *ibid.*, p. 39-40.

10. J. & E. GONCOURT, *Manette Salomon*, Folio Classique, Gallimard, préface de M. CROUZET, édition établie et annotée par S. CHAMPEAU avec le concours d'Adrien Goetz, Paris, 1996, p. 272.

deux détails rappelle au lecteur du XIXe siècle *l'Hermaphrodite Mazarin* dit « génie du repos éternel » datant du IIIe siècle après JC qui se trouve encore aujourd'hui au Louvre. L'introduction dans le roman de peintres, de mouvements ou d'objets d'art accessibles entremêle l'univers romanesque et le monde réel et renforce ainsi non seulement la picturalité des descriptions mais aussi crédibilité de l'univers des artistes imaginaires.

Ainsi la référence directe, outil le plus élémentaire de l'écriture picturale renforce l'immédiateté des descriptions, nourrit d'images la vision du lecteur, clarifie les explications techniques de l'auteur et lie le roman au monde réel.

La critique d'art peut être définie comme un commentaire sur une œuvre d'art, un artiste ou un mouvement artistique réels tandis que l'*ekphrasis* est la description de tableaux ou d'objets d'art réels ou fictifs. Il existe un lien historique entre critique d'art et *ekphrasis*. Venturi, dans son ouvrage *History of art criticism*, situe le début de la critique d'art avec les descriptions littéraires antiques et en particulier avec la description par Homère du bouclier d'Achille¹¹. Ainsi l'*ekphrasis* peut être considéré comme l'origine de la critique d'art. De plus pendant longtemps la reproduction et donc l'accès aux œuvres artistiques étant limitée, la seule façon de « voir » les œuvres étaient d'en lire les descriptions dans les lettres ou les journaux. Ainsi une grande partie des premières critiques d'art étaient des descriptions relativement poétiques des œuvres. C'est à ce type de critique poétique que de nombreux critiques d'art français s'adonnèrent au XIXe siècle. De plus la publication des critiques d'art de Diderot en 1795¹² donnèrent un visage plus littéraire à la critique d'art et encouragèrent de nombreux littérateurs à faire leurs débuts dans cette sphère journalistique¹³.

La critique d'art va permettre aux auteurs réalistes de romans d'art de mieux définir leurs personnages. La critique d'art,

11. L. VENTURI, *History of Art Criticism*, Traduction de Marriot C., édition E. P. Dutton & Co. Inc, Etats-Unis, 1964, première édition 1936, p. 50.

12. La *Correspondance littéraire* de Grimm, où Diderot publie ses *Salons* à partir de 1759, ne compte pas plus de vingt abonnés, dont l'impératrice de Russie, la reine de Suède, le roi de Pologne et la duchesse de Saxe-Gotha. Ces *Salons* ne sont publiés qu'en 1795, onze ans après la mort de Diderot.

13. C'est par exemple le cas de Baudelaire et Zola.

généralement attribuée aux personnages d'artistes permet de les placer dans l'histoire de l'art vis-à-vis d'artistes réels et ainsi de préciser leurs positions artistiques et les idéaux qu'ils incarnent.

Ainsi Zola, dans *L'Œuvre*, attribue à Claude, son peintre imaginaire, une critique des œuvres de Delacroix et de Courbet :

Ils ne sont que deux, Delacroix et Courbet. Le reste, c'est de la fripouille...Hein ? le vieux lion romantique, quelle fière allure ! En voilà un décorateur qui faisait flamber les tons ! Et quelle poigne ! Il aurait couvert les murs de Paris, si on les lui avait donnés : sa palette bouillait et débordait.[...] Puis, l'autre est venu, un rude ouvrier, le plus vraiment peintre du siècle, et d'un métier absolument classique, ce que pas un de ces crétins n'a senti¹⁴.

En montrant l'admiration de Claude pour ces deux peintres, Zola aligne l'esprit révolutionnaire de son personnage sur deux peintres réels. Nous n'avons pas ici une critique d'un tableau précis mais plutôt un jugement général sur l'œuvre de ces deux peintres. C'est moins l'art de ces peintres que leur rébellion contre les institutions artistiques qui intéresse Zola.

Dans *Manette Salomon*, les Goncourt utilisent leur porte-parole, le personnage de Chassagnol, afin de présenter de nombreuses critiques d'art. Dans ce cas précis le personnage du critique est un double des auteurs, ce qui transforme le roman en une sorte de critique d'art déguisée. Cependant les Goncourt utilisent eux aussi la critique d'art pour mieux positionner artistiquement leur personnage de peintre, Coriolis, par rapport à des peintres ou des mouvements réels. Mais, lorsque Coriolis émet des critiques d'art, en particulier sur Decamps, peintre orientaliste très apprécié des Goncourt, il se trouve à la frontière de l'*ekphrasis*. Non seulement les Goncourt décrivent-ils de façon extrêmement sensuelle et poétique le tableau de Decamps mais ils utilisent ce tableau pour caractériser l'art de Coriolis qui, à ce moment du récit, s'adonne lui aussi à l'orientalisme :

En revenant au souvenir de ce Café turc dont il s'était rempli les yeux à l'exposition pendant une demi-heure, il rappela à Chassagnol cette bande de ciel ouaté de blanc, martelé d'azur, sur

14. E. ZOLA, *L'Œuvre*, Folio Classique, Gallimard, préface de B. FOUCART, édition établie et annotée par H. MITTERAND, Paris, 1983, p. 65.

lequel semblait trembler un tulle rose ; ces petits arbres buissonneux, pareils à des massifs de rosiers sauvages, le cône des ifs, des cyprès noirs percés de jours, cette rondeur d'une coupole, la ligne des terrasses, ce rayon vibrant sur des plâtres tachés du velours des mousses, ces murs ayant des tons de peau de serpent séchée et comme des écailles de reptile, ce craquelé de la muraille chatoyant sous les traînées du pinceau, l'égrenage du ton, l'émail de la pâte, les gouttelettes de couleur huileuse, les tons coulant en larme de bougie [...] ¹⁵.

Cette transcription de la sensation créée par le tableau, de la texture même du tableau ne tiens pas de la rivalité entre art et littérature, mais d'un partage de la sensation. Rappelons ici que l'idéal des Goncourt est d'achever ce qu'ils appellent une « écriture artiste ». Crouzet souligne que les Goncourt : « [...] se dirigent plutôt vers une reprise complète de la réalité par l'art, vers une expansion de l'esthétique, à toute la réalité, vers la magie d'une rencontre, de la vision esthétique et de la réalité » ¹⁶. Nous voyons ici comment cette critique à la frontière de l'*ekphrasis* va, elle aussi, apporter un éclairage nouveau sur le personnage de l'artiste et enrichir le texte d'évocation visuelle.

L'*ekphrasis*, à l'origine faisant partie de la critique d'art, s'en détache peu à peu pour prendre son autonomie et devenir une entité littéraire à part entière. L'*ekphrasis* tente de reproduire et parfois de dépasser les effets de la peinture en construisant un tableau littéraire, enrichissant le vocabulaire de la description de celui des arts picturaux.

Les Goncourt l'utilisent largement et ces passages semblent être l'occasion d'inclure dans leur texte de quasi poème en prose ¹⁷. La majorité des tableaux décrits dans les romans d'art sont des tableaux imaginaires. Par exemple, la longue description de la

15. J. & E. GONCOURT, *op. cit.*, p. 401.

16. M. CROUZET, préface de *Manette Salomon*, J. & E. GONCOURT, *Manette Salomon*, Folio Classique, Gallimard, préface de M. CROUZET, édition établie et annotée par S. CHAMPEAU avec le concours d'Adrien Goetz, Paris, 1996, p. 70.

17. Nous pourrions rapprocher les *ekphrasis* des Goncourt et *les petits poèmes en prose* de Baudelaire.

composition du *Bain turc* peint par le personnage de Coriolis commence ainsi :

Le décor de sa scène était un bain turc. Sur la pierre moite de l'étuve, sur le granit suant, il plia une femme, sortant comme de l'arrosage d'un nuage, de la mousse de savon blanc jetée sur elle par une négresse presque nue, les reins sanglés d'une *foutah* à couleurs vives¹⁸.

Nous voyons ici l'exercice littéraire que s'imposent les Goncourt. Leur description dépasse la description exclusivement visuelle pour inclure toutes sortes de sensations. Ils posent tout d'abord le décor, le fond de la toile imaginaire. Ils placent ensuite les détails un à un, soulignant l'aspect actif de l'artiste qui « plie » son modèle. Soulignons que l'élément de composition visuelle est le plus prégnant dans cette description.

Zola utilise l'*ekphrasis* afin de montrer l'évolution artistique de Claude à travers ses œuvres imaginaires. Si nous comparons les descriptions de son premier et de son dernier tableau nous pouvons clairement discerner ce changement de style. Son premier tableau *Plein air* est un tableau réaliste :

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 [...] ¹⁹.

Ce tableau littéraire est composé de façon précise. Zola pose le décor, indique la lumière, le point de fuite, décrit les éléments un à un avec précision. Le thème de ce tableau, très proche de celui du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, est extrêmement naturaliste. La description du dernier tableau de Claude contraste fortement avec ce premier tableau et montre le complet changement de style, de code visuel utilisé par le peintre et, dans une certaine mesure, traduit sa décadence:

Il s'éveillait enfin de son rêve, et la Femme, vue ainsi d'en bas, avec quelques pas de recul, l'emplissait de stupeur. Qui donc venait de peindre cette idole d'une religion inconnue ? qui l'avait

18. J. & E. GONCOURT, *op. cit.*, p. 258.

19. E. ZOLA, *op. cit.*, p. 52.

faite de métaux, de marbres et de gemmes, épanouissant la rose mystique de son sexe, entre les colonnes précieuses des cuisses, sous la voûte sacrée du ventre ? Était-ce lui qui, sans le savoir, était l'ouvrier de ce symbole du désir insatiable, de cette image extra-humaine de la chair, devenue de l'or et du diamant entre ses doigts, dans son vain effort d'en faire de la vie²⁰.

Ce tableau est composé de question et de termes référant à l'architecture et à l'orfèvrerie, ce qui montre le désarroi du peintre face à sa propre œuvre. Le lien avec le monde extérieur a disparu, Claude n'est plus un peintre naturaliste mais un peintre symboliste, la femme n'est plus de chair mais de minéraux froids. Dans une certaine mesure l'*ekphrasis* a donc chez Zola un rôle de témoin de la décadence artistique de Claude.

Construisant une description souvent détaillée du tableau imaginaire l'*ekphrasis* fonctionne de façon inverse à la référence directe. Elle crée l'image à partir des mots, alors que la référence directe se sert d'image pour se passer de mots. La critique d'art et l'*ekphrasis* enrichissent la langue par leurs références et leurs constructions d'un univers visuel tout en approfondissant la caractérisation des personnages d'artistes par un commentaire sur leurs œuvres imaginaires.

La peinture, en particulier dans les romans d'art, peut devenir pour les auteurs un standard esthétique qui envahit l'écriture. Cela tient certainement au fait que l'objet de l'écriture tend à déteindre sur l'écriture elle-même. Les outils qui sont en général utilisés à cette fin sont l'allusion ou référence indirecte, et l'hypotypose. Vouilloux souligne la différence entre références et allusions picturales²¹. Elle repose pour lui sur la citation du nom propre, du titre, les termes dénominateurs et les notations descriptives, mais ce sont les deux premiers critères qui font l'essentiel de la différence. S'il y a citation du titre de l'œuvre ou du nom de l'artiste, nous sommes dans la référence directe, sinon nous sommes dans le domaine de l'allusion.

Les allusions sont très nombreuses dans les romans d'art réalistes et ont une importance capitale. Elles permettent à l'auteur de plonger le lecteur dans l'univers visuel, utilisant la culture

20. *Idem*, *op. cit.*, p. 391.

21. B. VOUILLOUX, *La peinture dans le texte*, CNRS éditions, Paris, 1994, pp. 24-28.

picturale du lecteur mais aussi stimulant son imagination sans la forcer. Ainsi dans *Manette Salomon* la première description que les Goncourt nous offrent de Manette, dans le clair-obscur d'un autobus de nuit, est très évocatrice :

[...] La lueur de la lanterne lui donnait sur le front... c'était comme un brillant d'ivoire... et mettait une vraie poussière de lumière à la racine de ses cheveux, des cheveux floches, comme dans du soleil... trois touches de clarté sur la ligne du nez, sur un bout de la pommette, sur la pointe du menton, et tout le reste, de l'ombre [...] elle a tourné le dos à la lanterne... sa figure en face de moi est une ombre toute noire, un vrai morceau d'obscurité... plus rien, qu'un coup de lumière sur un coin de tempe et sur un bout de son oreille où pend un petit bouton de diamant qui jette un feu du diable... [...] ²².

Les effets de lumière sur le visage de la jeune fille sont décrits par touche, par zone de couleur, ce qui nous invite à puiser dans notre musée imaginaire. Nous pensons immédiatement à La Tour ou Rembrandt, les peintres du clair obscurs. Tandis que la référence à cette boucle d'oreille étincelante évoque Vermeer. Les Goncourt, hommes cultivés et amateurs d'art, utilisent l'allusion avec une grande dextérité. Leur exploit d'écriture picturale est souligné par la critique dès la parution du roman : « Votre livre n'est pas une série de chapitres, mais bien une galerie de tableaux. Telle de vos pages est un Delacroix, telle autre un Decamps. Vous avez des Géricault et vous avez des Meissonier » ²³. Ce commentaire est certainement dû en grande partie aux outils qu'utilisent les Goncourt. Ils ont tendance à créer du texte à partir de l'image plutôt que d'utiliser une image pour remplacer ou compléter les mots comme le fait Balzac.

L'allusion peut aussi être utilisée pour mieux définir un type de regard sur le monde : le regard du peintre. C'est ainsi que Zola l'utilise dans *L'Œuvre* afin de faire voir le monde à travers le regard du peintre. Claude, le peintre imaginaire de Zola est dans une période impressionniste lorsque cette description de Paris à toutes les saisons intervient :

22. J. & E. GONCOURT, *op. cit.*, pp. 264-265.

23. A. DUCHESNE, dans *Le Figaro* du 30 novembre 1867, cité dans le dossier de *Manette Salomon*, J. & E. GONCOURT, *Manette Salomon*, Folio Classique, Gallimard, préface de M. CROUZET, édition établie et annotée par S. CHAMPEAU avec le concours d'Adrien Goetz, Paris, 1996, p. 557.

A toutes les heures, par tous les temps, la Cité se leva devant lui, entre les trouées du fleuve. Sous une tombée de neige tardive, il la vit fourrée d'hermine, au-dessus de l'eau couleur de boue, se détachant sur un ciel d'ardoise claire. Il la vit aux premiers soleils, s'essuyer de l'hiver, retrouver une enfance, avec les pousses vertes des grands arbres du terre-plein. Il la vit un jour de fin de brouillard, se reculer, s'évaporer, légère et tremblante comme un palais des songes. Puis ce furent des pluies battantes qui la submergeaient, la cachaient derrière l'immense rideau tiré du ciel à la terre ; des orages, dont les éclairs la montraient fauve, d'une lumière louche de coupe-gorge, à demi détruite par l'écroulement des grands nuages de cuivre ; des vents qui la balayaient d'une tempête, aiguisant les angles, la découpant sèchement, nue et flagellée, dans le bleu pâli de l'air. D'autres fois encore, quand le soleil se brisait en poussière parmi les vapeurs de la Seine, elle baignait au fond de cette clarté diffuse, sans une ombre, également éclairée partout, d'une délicatesse charmante de bijou taillé en plein or fin²⁴.

Paris était l'un des sujets de prédilection de certains impressionnistes. Zola, proche de ce groupe ne peut ignorer leurs expériences en matière de paysage urbain. Cette description découvrant les multiples visages d'un même paysage en fonction de son « enveloppe »²⁵ évoque du fait des multiples références visuelles, les séries de tableaux Impressionnistes représentant un même paysage à divers moments de la journée ou à des saisons différentes. Monet, par exemple, fait de nombreuses séries entre 1877 et 1900, comme celles concernant la gare Saint-Lazare, la jeune fille à l'ombrelle, le parlement, la Tamise ou les nymphéas. Ainsi l'allusion picturale puise dans la mémoire du lecteur des œuvres artistiques qui viennent tacitement compléter et enrichir la description effectuée par l'auteur.

L'hypotypose est une description à caractère visuel, qui fait tableau, sans être une allusion à un tableau, mouvement ou artiste réel. Ce concept est à manier avec précaution car la plupart des descriptions littéraires pourraient être considérées comme « faisant tableau ». Il nous semble cependant que certaines descriptions de par leur aspect statique, leur mode de construction en plan, l'évocation de couleur ou l'utilisation de termes techniques relatifs

24. E. ZOLA, *op. cit.*, pp. 266-267.

25. Terme de Monet pour exprimer la lumière, le temps qu'il fait qui enveloppe le paysage.

à la peinture correspondent à l'idée de l'hypotypose comme élément majeur d'écriture picturale.

Les Goncourt utilisent beaucoup l'hypotypose dans leurs descriptions. Ils décrivent ainsi la peau de Manette :

Ses yeux se perdaient sur cette coloration si riche et si fine, ces passages de tons si doux, si variés, si nuancés, que tant de peintres expriment et croient idéaliser avec un rose banal et plat ; ils embrassaient ces fugitives transparences, ces tendresses et ces tiédeurs de couleurs qui ne sont plus qu'à peine des couleurs, ces imperceptibles apparences d'un bleu, d'un vert presque insensible, ombrant d'une adorable pâleur les diaphanéités laiteuses de la chair, tout ce délicieux je-ne-sais-quoi de l'épiderme de la femme, qu'ont dirait fait avec le dessous de l'aile des colombes, l'intérieur des roses blanches, la glauque transparence de l'eau baignant un corps²⁶.

Cette évocation de la peau utilise le vocabulaire du peintre pour définir chaque ton, chaque nuance et dépasse la description des sensations visuelles pour s'étendre à des sensations tactiles, en suggérant la texture, la douceur de la peau. « L'écriture artiste » des Goncourt comme nous l'avons vu plus haut tente d'embrasser la sensation dans son entièreté, même si l'œil domine. L'art devient leur référent, le filtre à travers lequel ils perçoivent et transcrivent la réalité.

Zola utilise habituellement l'hypotypose dans son roman afin de traduire le regard de son personnage de peintre, Claude. Mais, même lorsqu'il décrit un paysage qui n'est pas spécifiquement vu par son artiste imaginaire la description conserve un référent éminemment pictural :

D'abord, au premier plan, au-dessous d'eux, c'était le port Saint-Nicolas, les cabines basses des bureaux de la navigation, la grande berge pavée qui descend, encombrée de tas de sable, de tonneaux et de sacs [...]. Puis, au milieu, la Seine vide montait, verdâtre avec de petits flots dansants, fouettée de blanc, de bleu et de rose. Et le pont des Arts établissait un second plan, très haut sur ses charpentes de fer, d'une légèreté de dentelle noire [...]²⁷.

Dans cet extrait le paysage est découpé en plan et est décrit tel que le serait un tableau. Le vocabulaire et la structure picturale

26. J. & E. GONCOURT, *op. cit.*, p. 273.

27. E. ZOLA, *op. cit.*, p.246-247.

s'emparent du roman. La description est pétrie de références visuelles. Pour Zola « une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament »²⁸. Ainsi les deux éléments indispensables à la création artistique, littéraire ou picturale, sont la nature et le regard de l'artiste. C'est le monde à travers ce regard créateur qui compose que Zola nous offre par l'hypotypose. Soulignons que cette transcription est essentiellement visuelle, c'est une écriture picturale plus qu'une écriture sensualiste tel que celle des Goncourt.

L'allusion et l'hypotypose forment un pont entre le monde des mots et celui de l'image en stimulant l'imagination du lecteur qui reconstruit un tableau mental.

Il est commun de penser que la peinture modifie la perception de la réalité. Ainsi Mallarmé écrit à Monet : « Vous m'avez ébloui récemment avec ces *Meules*, Monet, tant ! que je me surprends à regarder les champs à travers le souvenir de votre peinture ; ou plutôt ils s'imposent à moi tels »²⁹. De la même manière que peintre enchevêtre la peinture et la réalité, l'auteur va tenter de brouiller les frontières des codes littéraires et picturaux par la pratique de l'écriture picturale. Ainsi le langage de la littérature bénéficie de l'exemple des arts visuels. La littérature étend son domaine par la référence directe qui lui permet d'accéder, au moins partiellement, au pouvoir d'évocation immédiate de la peinture, d'enrichir le code littéraire de références picturales que l'auteur partage avec le lecteur. Elle remplace le mot par l'évocation de l'image. La critique d'art et l'*ekphrasis* permettent de mieux placer les personnages d'artistes dans le panorama plus large de l'histoire de l'art rendant ainsi le monde des artistes imaginaires plus accessible et plus réel. L'allusion et l'hypotypose posent l'art comme standard esthétique et permettent aux auteurs d'enrichir leur palette verbale, d'utiliser un vocabulaire plus spécialisé et plus précis, de créer des phrases plus sonores, plus plastiques et plus riches en évocations visuelles.

28. E. ZOLA, *Ecrits sur l'art*, Tel, Gallimard, sous la direction de J.P. LEDUC-ADINE, Paris, 1991, p. 44.

29. S. MALLARMÉ, *Correspondance*, édition Mondor et Austin, Paris, Gallimard, 1965-85, vol IV, p. 119.

L'écriture picturale pousse les auteurs à accumuler des détails sur la composition, la couleur, la forme, la lumière et multiplient les comparaisons entre la plume et le pinceau. Ainsi la diversité des outils de l'écriture picturale montre une certaine gradation du dialogue et de la dépendance entre l'image et le texte allant de l'image - mot aux mots - image.

