

Martine CREPIN MAECKEREEL

Sur la toile de Zola

Notice biographique

Martine Crépin Maeckereel, en 4^e année de doctorat à l'Université du Littoral-Côte d'Opale, est professeur de collège et enseigne le français et le latin. Son sujet de thèse est consacré à l'analyse de la ville de Paris en tant que personnage intrinsèque des œuvres d'Émile Zola. Elle est co-organisatrice de la Journée « Jeunes chercheurs » qui a lieu au printemps à la MRSH de Dunkerque et auteur de communications sur Zola.

Résumé

Lorsque Zola arrive à Paris, en 1858, c'est à travers la lucarne d'une mansarde qu'il se découvre pour la grande cité un sentiment de magnificence dont il ne va plus jamais se départir. L'envoûtement est là, indéniable, s'inscrivant à même la chair de l'adolescent déraciné qui, toute sa vie, répondra présent à l'appel de la maîtresse ville. Tour à tour dominé ou dominant, le romancier enchaîne un jeu viscéral où l'écriture à fleur de peau oscille sans cesse entre la double postulation littéraire et picturale. « Je n'ai pas seulement soutenu les impressionnistes, écrit-il, je les ai traduits en littérature, par les touches, notes, colorations, par la palette de beaucoup de mes descriptions. [...] Les peintres m'ont aidé à peindre d'une manière neuve, littérairement ». C'est ce premier contact issu de la contemplation des toitures parisiennes que nous nous proposons de développer en analysant leur place dans une œuvre qui enlace avec volupté les méandres de l'écriture naturaliste et les techniques de la peinture impressionniste dans un sublime corps à corps où les deux arts se fondent et se confondent pour ne plus en constituer qu'un seul à la gloire d'une ville majestueuse qui envahit toute la surface de la page et de la toile.

Abstract

When Zola arrives in Paris, the skylight of an attic allows him to discover the big city. It's a complete enchantment, deeply present and anchored, in the teenager himself, who is uprooted and who, all his life, will always respond to the call of the mistress town. Once dominated and then dominating, the writer goes on with a deep-seated game where the writing constantly moves between the double postulation either literary or pictorial. "I haven't only supported the impressionists, he writes, I translated them into literature, with colours and a range of descriptions. [...] Painters have helped me paint with a new fashion, in a literary way". This is the first contact from the contemplation of Parisian roofs that we propose to develop by analysing

their place in a work which voluptuously contains naturalist writing and the techniques of the impressionist writing in a wonderful sublime blending where the two arts are only one glorifying a great town which invades the whole page and painting.

Mots-clés : Zola, Paris, impressionnisme, toitures, couleur, les Halles.

Keywords : Zola, Paris, impressionism, roofs, colour, les Halles.

Introduction

En cette seconde moitié du XIX^e siècle, création picturale et création littéraire suivent le même cheminement abstrait qui, pour se dégager du carcan académique par trop vieilli et devenu inadéquat en cette extraordinaire période de mutation, trouve son ancrage dans le réel de leurs contemporains. C'est une véritable aventure artistique qui s'engage alors pour permettre à l'art de prendre ses marques loin d'un idéalisme mimétique dont le rôle premier était de fournir des images rassurantes en instaurant un lien avec le passé. Si Zola, à l'instar des peintres de *plein air*, rompt avec la facticité artistique jusqu'alors de mise à l'ère du classique, son œuvre se sépare de celle de ses amis peintres en insufflant à celle-ci la puissance esthétisante de son écriture qui reformule la description naturaliste en la colorant de toute la force d'un tempérament singulier. Le quotidien et le trivial, les grands formats et les panoramas, les formes géométriques et structurées, les couleurs et la lumière, l'éphémère et le transitoire, la palette claire et les petites touches, le point de vue et le tempérament étayent, sans parcimonie aucune, une esthétique littéraire à la mesure du colosse.

1. Paris, un rêve pictural

Lorsque Zola arrive à Paris, c'est à travers la lucarne d'une mansarde qu'il se découvre pour la grande cité un sentiment de magnificence dont il ne va plus jamais se départir. L'envoûtement est là, indéniable, s'inscrivant à même la chair de l'adolescent déraciné qui, toute sa vie, répondra présent à l'appel de la maîtresse ville. Tour à tour dominé ou dominant, le romancier enchaîne un jeu viscéral où l'écriture à fleur de peau réunit la double postulation littéraire et picturale¹. Ce tout premier contact issu de la contemplation des toitures parisiennes marque à jamais d'une empreinte indélébile les œuvres du futur écrivain pour qui l'écriture naturaliste et les techniques de la peinture impressionniste se fondent et se confondent pour ne plus constituer qu'une seule entité

¹ Alors qu'il prépare *La Bête humaine*, dix-septième tome des *Rougon-Macquart*, Zola confie : « 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 [...]. Les peintres m'ont aidé à peindre d'une manière neuve, "littérairement" » (HERTZ, 1989 : 32).

à la gloire d'une ville majestueuse qui envahit toute la surface de la page et de la toile en ce XIX^e siècle. Et quoi de mieux, pour asseoir l'incontestable présence picturale que revêt toute l'œuvre zolienne, que de citer l'écrivain lui-même lorsque, justement dès son arrivée dans la grande cité, en 1858, il aspire à faire de Paris, le personnage omniprésent d'une bonne partie de son œuvre future, et cela à travers l'écran impressionniste qui autorise l'expression du tempérament et se trouve être le seul capable de conférer la liberté requise par l'artiste, que celui-ci soit le chantre d'un art littéraire ou d'un art pictural. Voici ce que l'on peut lire dans la préface de la première édition illustrée d'*Une page d'amour*, lorsque l'écrivain répond aux lecteurs qui lui reprochent la répétition des descriptions de Paris qui terminent chacune des cinq parties du roman :

Dans la misère de ma jeunesse, j'habitais des greniers de faubourg, d'où l'on découvrait Paris entier. Ce grand Paris immobile et indifférent, qui était toujours dans le cadre de ma fenêtre, me semblait comme le témoin muet, comme le confident tragique de mes joies et de mes tristesses. J'ai eu faim et j'ai pleuré devant lui ; et, devant lui, j'ai aimé, j'ai eu mes plus grands bonheurs. Et bien, dès ma vingtième année, j'avais rêvé d'écrire un roman, dont Paris avec l'océan de ses toitures, serait un personnage (ZOLA, 1884).

« Décrire », analyse Patricia Carles, « c'est toujours un peu, pour un auteur, dépeindre : importer dans la littérature les techniques picturales des impressionnistes ; c'était aussi, pour Zola, se démarquer des modèles descriptifs hérités de Balzac ou de Flaubert » (CARLES, 1989 : 117). Le futur auteur des *Rougon-Macquart* développe d'emblée avec Paris cette attirance osmotique qui, à partir de la contemplation artistique des toitures parisiennes, met en lui les germes esthétisants d'une écriture ouverte sur la modernité. Il comprend dès lors combien la grande cité, qui se révélera omniprésente dans son univers littéraire, visualise et accompagne tous les drames de la vie de ses contemporains et se pose comme le témoin privilégié et incontournable qui s'irrigue, par un voyeurisme mimétique, à la source des aléas événementiels et des comportements humains. Son regard s'affûte pour se dégager des perspectives académiques et appréhender avec finesse les non-dits produits par le décalage et la déconcentration de la visualisation des éléments. Sa citation nous présente Paris happé tel un tableau qui a pour cadre la fenêtre de la toute première mansarde occupée sous les

combles, puis toutes les fenêtres qui échelonneront désormais le parcours du futur écrivain et qui déclineront autant de vues sur une ville à conquérir qui s'offre et se dérobe tour à tour. Le rêve se fera même obsession et prendra la forme d'une véritable surenchère lorsque, « sans fin » et « impos[ant] leur énormité », les toitures occupant tout l'espace visuel ne concéderont place à rien d'autre, le point de vue, très sélectif, excluant tout ce qui n'est pas toiture.

Si Paris envahit l'univers littéraire du jeune provincial, de la même manière qu'au chapitre VIII du roman *Au Bonheur des Dames*, les toitures du grand magasin recouvrent peu à peu tout le quartier, il faudra au futur romancier dépasser, par l'intuition imaginative, les limites d'un encadrement trop exigü pour contenir toute la richesse d'une vision nouvelle dans laquelle veut s'assouvir sa sensibilité d'artiste. Cette quête de possession pour longtemps inassouvie chez l'auteur se retrouve dans les interrogations incessantes de la petite Jeanne chaque fois que, dans *Une page d'amour*, elle essaie de mettre un nom sur l'une des silhouettes dont elle aperçoit, dans une fragmentation de scènes panoramiques, les toitures par la fenêtre du haut de l'appartement qu'elle occupe avec sa mère à Passy :

« Maman, tu vois, là-bas, près de la rivière, ce dôme qui est tout rose...Qu'est-ce donc ? [...] ».

[...] « Je ne sais pas, mon enfant ».

[...] « Et là, tout près, ces beaux arbres ? [...] ».

- Je ne sais pas, mon enfant.

[...] « Ah ! tu vas me dire ! demanda-t-elle. Ces vitres toutes blanches ?... C'est trop gros, tu dois savoir ».

[...] C'est une gare... Non, je crois que c'est un théâtre ».

Elle eut un sourire, elle baisa les cheveux de Jeanne, en répétant sa réponse habituelle :

« Je ne sais pas mon enfant » (ZOLA, 2008 : 92-93).

La petite fille n'obtient aucune réponse à sa demande légitime de nommer au moins, à défaut de pouvoir les approcher, les grands monuments parisiens qui se découpent et se proposent à sa curiosité d'enfant aspirant à la connaissance afin de s'appropriier un peu de cette ville majestueuse dont elle devine la grandeur. L'auteur connaît les réponses, mais se complaît à maintenir les deux personnages, l'enfant et sa mère, dans l'ignorance, et c'est ainsi que les regards de Jeanne, dans tout le roman, se heurtent sans cesse aux limites du tableau inclus dans l'espace contraignant de la fenêtre, dans une

vision en surplomb qui n'excède jamais le cadre imposé. La fillette, dans une ultime tentative compensatoire, se réfugie alors dans le pouvoir de l'imagination en se créant une vision scopique qui, à la manière d'Asmodée², pénètre de force dans les lieux interdits qui se forgent une mystérieuse identité marquée par le sceau insaisissable du tabou : « Si elle avait pu soulever les toitures », souffle alors Zola, celui qui sait, en artiste privilégié et conscient de ses affinités avec une grande ville qui se mérite (ZOLA, 2008 : 296).

2. Paris, une modernité symbolique

Même si notre appréhension de Paris se cantonne à la vision des toitures, il est aisé de constater que l'architecture participe grandement à l'unité spécifique de la ville et c'est à travers elle que Zola façonne son regard anticonformiste et la richesse de ses écrits. Son goût prononcé pour les excursions dans Paris va contribuer à le rattacher à l'« école » du plein air dont il apprécie tout particulièrement, dans un premier temps nous faut-il préciser, le trait vigoureux et personnel, un trait sélectif où le ressenti de l'artiste prévaut sur la réalité, même s'il s'écarte quelque peu des théories réalistes. La fascination de l'écrivain pour les réalisations de son siècle qui changent le paysage urbain, et son intérêt pour l'emploi de matériaux nouveaux pour l'époque, vont modeler son tempérament d'artiste en une visualisation métamorphosante. C'est ainsi que le fer et le verre qui constituent la structure des Halles de Baltard engendrent sous la plume de Zola une forêt fantastique qui se dévoile progressivement grâce à une écriture dont l'esthétique semble tracer un décor sur le papier. Découvrons la réaction de Florent qui, dans *Le Ventre de Paris*, se retrouve face à ce temple des victuailles poussé au cœur de la grande cité pendant son absence. Florent, personnage victime dans le roman, injustement arrêté lors du coup d'État de 1851, s'est évadé de Cayenne ; après sept années de bagne, il est de retour dans le Paris de son enfance, qu'il ne reconnaît plus suite à la reconstruction haussmannienne ; accompagné de Claude Lantier, le futur peintre tragique de *L'Œuvre*,

² Asmodée est, dans les textes bibliques et dans les croyances populaires, une entité infernale qui soulève les toits des maisons, amenant avec elle les désirs de luxure et représentant parfois la mort.

il découvre, ébahi, le gigantisme des Halles, véritable ville organisée en quartiers regroupés autour d'une même denrée³ :

L'ombre, sommeillant dans les creux des toitures, multipliait la forêt des piliers, élargissait à l'infini les nervures délicates, les galeries découpées, les persiennes transparentes ; et c'était, au-dessus de la ville, jusqu'au fond des ténèbres, toute une végétation, toute une floraison, monstrueux épanouissement de métal, dont les tiges qui montaient en fusée, les branches qui se tordaient et se nouaient, couvraient un monde avec les légèretés de feuillage d'une futaie séculaire (ZOLA, 2007 : 55).

Alors que les piliers de soutènement deviennent des arbres et que la multitude des allées qui séparent de façon labyrinthique les différents pavillons se transforment en nervures de feuilles, l'artiste nous brosse l'entrelacement des feuilles, des fleurs, des tiges, des branches qui se juxtaposent les unes après les autres pour configurer les Halles devenues forêt par la magie d'une écriture picturale. En effet, le listage littéraire retranscrit à merveille les coups de pinceau de l'artiste peintre. Grâce à la parataxe énumérative, Zola reproduit, par petites touches successives, la juxtaposition des éléments à la manière des peintres et nous livre les sensations produites par « un coin de la création vu à travers un tempérament » (ZOLA, 1866).

Les objets se multiplient tandis que leurs contours s'estompent pour se fondre en une masse envahissante dont la profusion, loin de vouloir crever la toiture, se replie jalousement sur un monde qu'elle assouvit autant qu'elle protège, à la manière de Manet qui amasse ses personnages sans délinéaments sous une voûte de feuillages dans *Musique aux Tuileries* (1862)⁴. Plus de recours à la ligne, seul l'agencement des touches de couleurs conduit à la représentation du motif pour une perception qui se veut multiple et mouvante.

³ Dès 1857, les pavillons des primeurs, des beurres et fromages, de la marée ; en 1858, fruits, légumes et fleurs ; en 1860, la boucherie ; en 1866, les volailles ; et, en 1869, la charcuterie. En 1970, les Halles furent démolies et transférées à Rungis.

⁴ *Musique aux Tuileries*, 1862, huile sur toile, 76x118 cm, Londres, National Gallery. Consultable en ligne : <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/edouard-manet-music-in-the-tuileries-gardens>.

Et tout comme les personnages de Manet ne sortent du tableau ni par le haut ni par le bas mais poursuivent leurs mouvements en dehors de notre champ visuel sur la gauche et la droite de la toile, la végétation décrite par Zola, bloquée dans son extension verticale, se prolonge horizontalement à l'infini sur les trottoirs extérieurs qui bordent les Halles, dans une profusion de couleurs qui entasse pêle-mêle les montagnes de fruits et de légumes devant repâitre le Tout-Paris. Est ainsi inscrite l'éphémérité de monceaux de nourritures périssables qui se modifient au fur et à mesure de l'avancée de la matinée, tout comme est décrite l'instantanéité de la toile de Manet qui n'est qu'un moment dans l'art de vivre en cette deuxième moitié du XIX^e siècle.

Pour Zola, l'artiste se doit donc d'exprimer avant tout un ressenti instinctif qui se démarque d'une vision vieillie et par trop conventionnelle qui prévaut dans un art officiel trop rigide et sans originalité aucune. Dans ses écrits, le romancier expulse avec jubilation la sensibilité picturale qui renouvelle l'esthétique littéraire. Aussi est-ce une vision autant transfigurée qu'épique que l'écrivain donne à Denise et Deloche dans *Au Bonheur des Dames*, lorsqu'ils contemplent les toits de Paris à partir des charpentes du grand magasin dans lequel ils travaillent ; sous l'action de la lumière, « le lac ensoleillé des vitres » se transforme en une prairie normande, lumineuse et infinie où se perdent en souvenirs d'enfance les âmes des deux jeunes calicots : « Un mirage se levait pour eux de cette eau aveuglante, ils voyaient des pâturages à l'infini, le Cotentin trempé par les haleines de l'océan, baigné d'une vapeur lumineuse, qui fondait l'horizon dans un gris délicat d'aquarelle » (ZOLA, 2007 : 356). C'est bien une vue magnifiée des toitures parisiennes que Zola offre aux deux jeunes gens, une vue surgie de sa puissance de création, empreinte de tendresse et qui revêt l'esthétique de la palette du peintre. Les reflets de la lumière agissent sur un paysage lisse et dénué de couleurs pour donner à l'artiste une possibilité de vision nouvelle et une manière différente d'aborder le réel. La fragmentation de la réalité qui sélectionne des éléments, aussi bien chez le peintre que chez l'écrivain, permet l'installation de l'illusion. Lignes et points de fuite créent un panorama centrifuge où premier et second plans sont saisis ensemble par le regard. Zola revendique ce regard d'artiste, cette touche d'émotion pure personnalisant toute vision qui sans elle deviendrait bien anodine. Voici ce qu'il écrit dans *Le Salut public*, dans un article de 1865, où il reproche à Proudhon de

ne s'intéresser qu'au sujet des toiles de Courbet et de négliger la touche personnelle et intime du peintre dans des tableaux comme *Le Retour de la foire*⁵, *Les Baigneuses*⁶, *Les Demoiselles de la Seine*⁷ ou encore *Les Casseurs de pierres*⁸ :

Quant à moi, ce n'est pas l'arbre, le visage, la scène qu'on me représente qui me touchent : c'est l'homme que je trouve dans l'œuvre, c'est l'individualité puissante qui a su créer, à côté du monde de Dieu, un monde personnel que mes yeux ne pourront plus oublier et qu'ils reconnaîtront partout (ZOLA, 1865).

Et c'est sous la casquette du critique d'art mais sans jamais se départir de son côté artiste que Zola, plus de dix ans après, en 1876, confirme sa définition de l'art, en précisant ce qu'il n'est pas, à propos du tableau de Caillebotte *Les Raboteurs de parquet* (huile sur toile, 102 x 146,5cm, Paris, Musée d'Orsay⁹) : « C'est une peinture tout à fait anti-artistique, une peinture claire comme le verre, bourgeoise à force d'exactitude. La photographie de la réalité, lorsqu'elle n'est pas rehaussée par l'empreinte originale du talent artistique, est une chose pitoyable » (ZOLA, 1876). Pour le romancier, l'art se doit donc d'être original sur une toile tout comme sur une page et d'exprimer, avant tout, le tempérament de l'artiste pour en mériter la dénomination ; il va ainsi décliner à foison les multiples

⁵ Gustave Courbet, *Les Paysans de Flagey. Retour de foire*, 1850, huile sur toile, 206x275 cm, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie. Consultable en ligne : <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html>.

⁶ Gustave Courbet, *Les Baigneuses*, 1853, huile sur toile, 227x193 cm, Montpellier, Musée Fabre. Consultable en ligne : <http://museefabre.montpellieragglo.com/pdf.php?filePath=var/storage/original/application/87baa217a2dfa6e7695d545af2555ac9>.

⁷ Gustave Courbet, *Les Demoiselles de la Seine*, 1853, huile sur toile, 17,4x20,6 cm, Paris, Musée du Petit Palais. Consultable en ligne : <http://www.petitpalais.paris.fr/fr/collections/les-demoiselles-des-bords-de-la-seine-ete>.

⁸ Gustave Courbet, *Les Casseurs de pierres*, 1849, huile sur toile 165x257 cm, Consultable en ligne : <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0912271032.html>.

⁹ *Les Raboteurs de parquet*, huile sur toile, 102x146,5 cm, Paris, Musée d'Orsay. Consultable en ligne : http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=000105&cHash=beece98f47.

facettes du geste artistique et en faire ce qui deviendra une force d'écriture.

3. Paris, formes et couleurs

Outre le parti-pris de l'écrivain pour l'incontournable nécessité d'une expression personnelle de l'artiste dans une vision qui peut se décliner jusqu'à la transmutation, c'est la forme et la coloration de ses motifs qui vont le rattacher à ceux que l'on regroupera sous le nom d'impressionnistes et qui vont aussi contribuer à éclairer sa conception de l'art, qu'il soit littéraire ou pictural. « L'art est pour Zola un langage original fait de volumes, de lignes et de couleurs, qui permet à un homme de communiquer et même d'imposer à ses contemporains sa vision personnelle du monde matériel qui l'entoure » (EHRARD, 1984 : 150).

Les toitures s'accompagnent, sur le plan textuel, d'une modalisation amplificatrice qui trouve son homologue dans la prédominance écrasante des premiers plans picturaux et dans l'étendue spatiale de l'arrière-plan, les œuvres des deux arts se clôturant toutefois par un cadrage qui pour être invisible n'en est pas moins restreignant. Ainsi, le regard est cantonné au décryptage d'un panorama semi-circulaire à partir d'un point fixe, la fenêtre d'une mansarde en étant un exemple.

Cet encerclement valorise une approche qui se veut plus générale que détaillée et la vue d'ensemble exprime toujours la notion d'immensité qui ponctue dans toute l'œuvre du romancier un goût indéniable pour l'énorme, le gigantesque, la démesure qu'il utilise sans parcimonie pour qualifier tout ce qui se rapporte à Paris, l'éloignant en cela quelque peu de la vision impressionniste qu'il a fini par juger trop frileuse chez certains peintres¹⁰.

Les étendues de toitures sont organisées selon un agencement planifié en vue de rendre le plus fidèlement possible le ressenti d'un écrivain qui partage les mêmes affinités que les peintres de plein air. En effet, les précisions géométriques abondent chez Zola : les toitures

¹⁰ Si dès 1860, l'écrivain s'enthousiasme sans retenue pour l'avant-gardisme des peintres de *plein air* et encense la première exposition impressionniste de 1874, il dénonce en 1879 leur manque d'audace et une fidélité au réel qui les empêche, selon lui, d'exprimer leur art à travers leur tempérament, les maintenant ainsi dans une ébauche de réalisation et non dans la finitude espérée.

sont carrées, allongées, élargies, en pente, plates et le romancier parle même dans *Le Ventre de Paris* des « figures géométriques des toitures » (ZOLA, 2007 : 202).

Les lignes de démarcation des sujets picturaux s'effacent sur la toile tout comme la dénomination des toitures de la capitale fusionne en une appellation plurielle qui se fait récurrente sur la page. Fidèle en cela à son attirance pour les métaphores maritimes, Zola choisit de consigner les toitures sous le terme massif d'océan, de houle, de mer houleuse, de mer immense, de mer sans fin, de mer sans bornes ; parfois il s'agit d'une immensité sans fin, d'une nappe, d'un amas et, dans le cycle des *Quatre évangiles* qui nous présente un espoir de rédemption pour la société à venir, les toitures se groupent en débandade ou encore en chaos pour appuyer l'absolue nécessité d'un renouveau fécond¹¹.

Si, dans l'œuvre zolienne, « l'océan des toitures » devient ainsi un motif architectural qui s'impose de manière récurrente en tant que déclencheur d'un univers de fantasmes, c'est aussi une masse qui se teinte des mille nuances d'une palette bicolore où éclatent les contrastes entre ombre et lumière dans une opposition tout aussi chère aux impressionnistes.

Les formes et couleurs des objets doivent désormais s'adapter à la palette de l'artiste et exprimer le vécu de celui-ci et non plus la conformité attendue par l'Académie. C'est aussi à cette époque que de nouvelles couleurs vont apparaître comme le vert viridien (arsénite de cuivre) ou le rouge alizarine (extrait de la racine de garance). Les toitures de Paris, pas plus chez Zola que chez les *pleinairistes*, ne sont lisses, mais au contraire s'animent de tout un

¹¹ « l'océan des toitures » deux fois dans *Une page d'amour* (ZOLA, 2008 : 152 et 298) et deux fois dans *Paris* (ZOLA, 2002 : 148 et 394) ; « une houle de toitures » dans *L'Assommoir* (ZOLA, 2005 : 102) ; « la mer houleuse de ses toitures » et « la mer immense » dans *Une page d'amour* (ZOLA, 2008 : 55 et 344) ; « la mer sans bornes des toitures » dans *Paris* (ZOLA, 2002 : 188) ; « la mer sans fin des toitures » deux fois dans *Paris* (ZOLA, 2002 : 243 et 494) ; « l'immensité sans fin des toitures » dans *Paris* (ZOLA, 200 : 415) ; « des amas de toiture » dans *Une page d'amour* (ZOLA, 2008 : 88) ; « la nappe des toitures » dans *Le Ventre de Paris* (ZOLA, 2007 : 71) et dans *Une page d'amour* (ZOLA, 2008 : 220) ; « la débandade des toitures » dans *Une page d'amour* (ZOLA, 2008 : 230) ; « des chaos de toiture » deux fois dans *Paris* (ZOLA, 2002 : 199 et 635).

appareillage d'expansions nominales pour l'un et de tout un nuancier de formes et de couleurs pour les autres¹².

Les couleurs récurrentes chez Zola, pour décrire une vue d'ensemble du Paris diurne et de ses toitures, sont le bleu et le jaune, déclinés chacun en camaïeu ; pour les Halles, dans *Le Ventre de Paris*, par exemple, tous les « toits [étaient] bleuis » (ZOLA, 2007 : 60) et « l'énorme charpente de fonte bleuissait » (*Ibid* : 71), dans un procédé qui consiste à réaliser des touches de couleur sans contour que l'œil recompose à distance selon la technique de ceux qui prendront le nom de peintres impressionnistes. Les tons de jaune se déploient pour enrichir de leurs nuances chaleureuses les paysages exposés aux reflets de la lumière. Ciel et soleil se conjuguent pour animer des panoramas conformes aux états d'âme des personnages ; il en est ainsi pour Hélène, quand amoureuse, dans *Une page d'amour*, son cœur bat à l'unisson et partage avec la grande ville le bonheur et la douceur de vivre :

[...] des amas de toitures se détachaient [...]. C'était la pleine mer, avec l'infini et l'inconnu de ses vagues. Paris se déployait, aussi grand que le ciel. Sous cette radieuse matinée, la ville, jaune de soleil, semblait un champ d'épis mûrs ; et l'immense tableau avait une simplicité, deux tons seulement, le bleu pâle de l'air et le reflet doré des toits (ZOLA, 2007 : 88-89).

C'est donc bien un regard de peintre que place Zola dans les yeux de son personnage, lui qui revendique le terme de « tableau ».

Chez Zola, les effets de lumière débordent, prolifèrent, submergent, se font invasifs et incontournables ; leurs reflets transitoires, saisis dans l'instant, inondent de manière audacieuse les toits de Paris qui ne seront plus jamais les mêmes. Il faut capter ce qui est en train de disparaître et figer l'éphémère dans une fluidité qui annonce une nouvelle génération d'artistes.

De nombreuses scènes ont aussi pour décor la nuit parisienne. Or le peintre impressionniste n'aime pas le noir, aussi va-t-il le

¹² Voir notamment *Les Toits de Paris vus depuis Montmartre* de Paul Cézanne (1881, huile sur toile, 59,4x72,4 cm, NR503, collection privée. Consultable en ligne : <http://www.societe-cezanne.fr/cezanne-a-paris/>) et *Vue sur les toits de Paris* de Vincent Van Gogh (1883, huile sur toile, 30x41 cm, F231, Musée Van Gogh, Amsterdam. Consultable en ligne : <https://www.google.fr/search?q=Van+Gogh+vues+sur+les+toits+de+Paris+1886+Amsterdam>).

nuancer en appliquant le postulat selon lequel toute couleur subit l'influence des couleurs avoisinantes. « Les couleurs, écrit Soundouss El Kettani, ne sont donc pas là de toute éternité, permanentes, elles se produisent puis se défont, se transforment selon les conditions matérielles de leur apparition et selon la réaction de l'œil à leur voisinage et à leur arrangement » (EL KETTANI, 2013 : 13). C'est l'époque où Chevreul publie sa théorie sur les couleurs complémentaires. Les touches de noir vont ainsi s'enrichir de l'influence des couleurs qui les entourent et subir les altérations de la lumière. Semblable à son créateur lors de son arrivée à Paris, Florent, depuis la fenêtre de la mansarde qui lui sert de chambre refuge au-dessus de la charcuterie Baudu, contemple les toitures des Halles la nuit. Dans *Le Ventre de Paris*, le lieu est idéal pour offrir tout à la fois un point de vue privilégié en surplomb et aussi limiter le panorama au cadrage d'un tableau. « En bas, confusément, les toitures des Halles étalaient leurs nappes grises. C'était comme des lacs endormis, au milieu desquels le reflet furtif de quelque vitre allumait la lueur argentée d'un flot » (ZOLA, 2007 : 179).

Exit le noir ! La vision est devenue celle d'une masse obscure sur laquelle joue la lumière dans une illusion aquatique et éphémère. Cette fugacité de l'instant, Zola la saisit, non seulement selon les différentes heures de la journée, mais aussi selon la variation des saisons, à la façon des impressionnistes ; c'est pourquoi, sous le Second Empire, les peintres contemporains de Zola vont apprécier particulièrement, tout comme lui, les paysages de neige¹³ qui transforment en profondeur les sujets de leurs toiles et font rebondir, d'une toute autre façon, la lumière sur les éléments qu'ils bonifient avant que le panorama ne soit enlaidi lors de l'inévitable dégel qui s'ensuit. Dans une nouvelle publiée en 1880 dans la *Revue moderne et naturaliste*, Zola donne une description sans concession du désastre produit par la fonte de la neige :

et alors le dégel commence, l'affreux dégel qui emplit les rues de boue. La ville entière sue l'humidité ; les murailles sont grises et gluantes, les arbres semblent pourris et morts, les ruisseaux se changent en des cloaques noirâtres et infranchissables ; et Paris est

¹³ Voir à ce sujet Gustave Caillebotte, *Toits sous la neige*, 1878, huile sur toile 64x82 cm, Paris, Musée d'Orsay. Consultable en ligne : http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire_id/vue-de-toits-effet-de-neige.

plus fangeux, plus funèbre, plus sale qu'auparavant (ZOLA, 2008 : 149).

Un texte de Zola, publié dans les chroniques du *Figaro* dès 1867, interpelle d'ailleurs les lecteurs sur la nécessité de transcrire sur le papier, et selon une esthétique picturale particulièrement exigeante, la modernité montante de la grande cité en relevant le défi imposé par le rythme des saisons :

Quel écrivain se chargera de dessiner à la plume les paysages de Paris ? Il lui faudrait montrer la ville changeant d'aspect à chaque saison, noire de pluie et blanche de neige, claire et gaie aux premiers rayons de mai, ardente et affaissée sous les soleils d'août (ZOLA, 2008 : 145).

Noir et blanc, ombre et lumière, multiplient à l'infini les jeux de couleur et l'écriture zolienne avoue le dessein d'un auteur-expérimentateur essayant de fixer la volatilité de l'objet toiture dans son désir d'analyse métaphorique afin de donner sens à sa vision interprétative et toute personnelle des toits parisiens. Retrouvons quelques instants Florent, dans l'une de ses contemplations introspectives qui permettent au romancier de donner libre cours à son talent de peintre dans un duel de clair-obscur où son personnage projette ses émois sur le spectacle quasi-fantastique des Halles endormies. Florent les voit se métamorphoser selon les heures et les saisons dans une perception que n'auraient pas reniée les peintres des séries. Rappelons-nous les tournesols de Van Gogh ou encore les meules de foin de Monet. Sous la plume de Zola, nous retrouvons l'amour fédérateur de l'auteur pour les toitures de Paris, ainsi que son goût pour les métaphores aquatiques, mais aussi le doigté artiste qui déploie deux notions contradictoires qui deviennent complémentaires pour donner vie à un motif trivial qu'elles colorent de mouvance dans leur fugitivité. Que ce soit sur la page ou sur la toile, le geste littéraire rejoint le geste pictural pour arracher l'image à la marche du temps.

Écoutons le narrateur parler de son personnage créé pour servir de bouc émissaire dans la lutte inégale qui oppose « les gras » et « les maigres » dans *Le Ventre de Paris* et lister les rêves d'évasion engendrés par la contemplation des toits des Halles :

Que de rêves il avait fait, [...] les yeux perdus sur les toitures, [...] il les voyait comme des mers grises, qui lui parlaient de contrées lointaines. Par les nuits sans lune, elles s'assombrissaient, devenaient des lacs morts, des eaux noires, empestées et croupies. Les nuits limpides les changeaient en fontaines de lumière [...]. Les temps froids les roidissaient, les gelaient, ainsi que des baies de Norvège [...], les chaleurs de juin les endormaient d'un sommeil lourd. Un soir de décembre, en ouvrant sa fenêtre, ils les avaient trouvées toutes blanches de neige, d'une blancheur vierge qui éclairait le ciel couleur de neige (ZOLA, 2007 : 386).

Le choix d'un même objet, brossé sous la forme de métaphores juxtaposées variant dans un vaste espace temporel, fragmente la réalité en sélectionnant des éléments dépeints dans le heurt contrasté des couleurs. La parataxe énumérative fixe le panorama dans une spatialité restreinte pour cependant donner une impression générale suggestive et étendre la compréhension du lecteur au-delà de la toile proposée. La prose zolienne se trouve ainsi évoluer au plus près de la peinture des pleinairistes, que ce soit par les jeux d'ombre et de lumière, les variations selon les heures et les saisons, la juxtaposition de touches successives, l'utilisation de motifs géométriques, par ce désir de transcrire le perçu de l'artiste et non plus la réalité telle qu'elle est.

Le goût pour la lumière décomposée des peintres de plein air se combine à la technicité de l'observation scientifique pour brosser la solidité saisissable des objets. Certains éléments s'épaississent pour crever le paysage tandis que d'autres volontairement atténués se font plus discrets. C'est donc bien un regard de peintre que le romancier, qui voulait « peindre des "sujets modernes", peindre Paris avec des mots, comme le font avec des couleurs matérielles, ses amis de la nouvelle école de peinture » (MITTERAND, 2007 : 444), pose sur la ville en introduisant, par le jeu subtil des descriptions, la peinture dans la littérature. Cependant, ce n'est pas tant l'expression du déjà vu, mais plutôt un langage étrangement proche de sensations à fleur de peau, toute une palette de couleurs inattendues pour le rendu exceptionnel d'une écriture beaucoup plus proche de la vraie vie que ne l'a jamais été la peinture académique cantonnée à deux dimensions.

Conclusion

« Zola figure parmi les écrivains qui ont donné à la description panoramique de Paris ses plus belles pages », écrit Olivier Lumbroso (LUMBROSO, 1999 : s.p.). C'est pourquoi, en conclusion, nous citerons une dernière fois le romancier qui nous parle de sa ville, cette fois-ci en tant que critique d'art, une facette que nous n'avons pas développée dans notre article, mais qui est à même de nous éclairer sur la sensibilité d'une écriture qui ne s'est jamais dissociée de la peinture, que ce soit pour peindre, dans les anciens ou les nouveaux quartiers de Paris, les innombrables toits parisiens si propices à l'inspiration et si riches d'enseignement.

La réflexion porte sur le peintre Jongkind et l'église *Saint-Médard*, sujet du tableau que celui-ci a peint en 1871¹⁴, et elle constitue le contenu d'un article paru dans la rubrique « Les Lettres de Paris » du quotidien *La Cloche*. Le critique d'art se fait alors poète lorsque les propos d'un romancier réaliste rejoignent la sensibilité techniciste de ses amis impressionnistes pour animer avec tendresse ce Paris espéré, mais jamais tout à fait saisi par la galerie si prolifique de ses personnages, une grande cité qui, pour être rebelle au pinceau de fictifs admirateurs, ne s'est pas moins donnée sous l'écriture artiste de Zola, une ville entrevue par un regard posé sur des toitures pleines de promesses, mais toujours à découvrir dans l'éblouissement de ses métamorphoses :

J'aime d'amour les horizons de la grande cité. Selon moi, il y a là toute une mine féconde, tout un art moderne à créer. [...] Et, selon qu'un rayon de soleil égaie Paris, ou qu'un ciel sombre le fasse rêver, la ville a des émotions diverses, devient un poème de joie ou de mélancolie Ah ! qu'ils ont tort, ceux qui vont chercher l'art à des centaines de lieues ! L'art est là, tout autour de nous, un art vivant, inconnu. [...] Les pierres des maisons me parlent ; il passe dans le brouillard des rues une voix amie ; à chaque trottoir, un nouveau tableau se déroule. Paris a tous les sourires et toutes les larmes. Cet amour profond du Paris moderne, je l'ai retrouvé dans Jongkind, je n'ose pas dire avec quelle joie. Il a compris que Paris reste pittoresque jusque dans ses décombres, et il a peint l'église Saint-

¹⁴ Johan Barthold Jongkind, *L'Église Saint-Médard et la rue Mouffetard à Paris*, 1871, huile sur toile, 43,2x56 cm, Pasadena, Norton Simon Museum. Consultable en ligne : <http://jongkind.free.fr/v02/index.php?l=fr&p=3-0&f=172&r=3-1>.

Médard, avec le coin du nouveau boulevard qu'on ouvrait alors. C'est une perle, une page d'histoire anecdotique. Tout un quartier, le quartier Mouffetard, est là, avec ses petites boutiques si curieuses de couleur, son pavé gras, ses murs blafards, son peuple de femmes et de passants. Au milieu de la place, un prêtre retient son chapeau qu'un coup de vent menace d'enlever ; la soutane vole, le noir de cette jupe, dans cet horizon gris, met une note si vraie et si singulière qu'un sourire monte aux lèvres. Cette œuvre me va au cœur. Le grand ciel nuageux a l'odeur des pluies de Paris. J'y respire la vie de nos jours, je me rappelle des après-midi attristés, de longues courses que j'ai faites à travers la ville, toute mon existence de Parisien (ZOLA, 1872).

Si chaque artiste possède son propre langage, si faire voir est difficile pour l'écrivain tout comme faire comprendre l'est pour le peintre, Zola, dans sa tentative pour restituer d'au plus près le réel quotidien de ses contemporains, a placé au centre de son œuvre le cœur d'une ville sublimée par la puissance d'une écriture réussissant la communion parfaite des deux arts.

Bibliographie

- CARLES P., 1989, « L'Assommoir : une destruction impressionniste de l'espace descriptif », *Les Cahiers naturalistes*, n° 63, p. 117-126.
- CHEVREUL E., 1839, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture*. En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1103235>.
- EL KETTANI S., 2013, *Une dynamique du visuel. L'ondoyante vérité des « Rougon-Macquart »*, Paris : L'Harmattan.
- EHRARD A., 1984, « L'Esthétique de Zola : étude lexicologique de ses écrits sur l'art », *Les Cahiers naturalistes*, n° 58, p. 133-150.
- HERTZ H., 1952, « Émile Zola, témoin de la vérité », *Europe*, n° 83-84, p. 27-34.
- MITTERAND H., 2007, « Notice », dans *Le Ventre de Paris*, Paris : Gallimard, p. 443-458.
- LUMBROSO O., 1999, « Passage des Panoramas. Poétique et fonctions des vues panoramiques dans *Les Rougon-Macquart* ». En ligne : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=194184>.
- ZOLA É., 1865, « Mes Haines », *Le Salut public*.
- ZOLA É., 1872, « Les Lettres de Paris », *La Cloche*.
- ZOLA É., 1876, « Salon de 1876 », *Le Messager de l'Europe*.
- ZOLA É., 1884, extrait de la lettre préface publiée en tête de la première édition illustrée d'*Une page d'amour*.
- ZOLA É., 2002, *Paris*, Paris : Gallimard (Folio Classique).

- ZOLA É., 2005, *L'Assommoir*, Paris : Hâtier (Poche).
- ZOLA É., 2007, *Au Bonheur des Dames*, Paris : Pocket (Pocket Classiques).
- ZOLA É., 2007, *Le Ventre de Paris*, Paris : Gallimard (Folio Classique).
- ZOLA É., 2008, *Une page d'amour*, Paris : Gallimard (Folio Classique).
- ZOLA É., 2008, « La Neige », dans *Contes et nouvelles 1 (1864-1874)*, Paris : Flammarion (G.F).