

Justine JOTHAM

Les Goncourt et le pittoresque : entre inspiration, émulation et concurrence

Notice biographique

Justine Jotham est agrégée de Lettres modernes et PRAG à l'IUT TC de Dunkerque (ULCO). Doctorante à l'Université Paris Ouest Nanterre, elle prépare une thèse sur les frères Goncourt et le spectaculaire, sous la direction du professeur Pierre-Jean Dufief. Elle travaille en particulier sur les romans et le *Journal* des Goncourt et sur le rapport que ces œuvres entretiennent avec le théâtral et le pittoresque.

Résumé

En amateurs d'art, c'est avec un imaginaire nourri par les peintres du XVIII^e siècle et les artistes contemporains que les Goncourt observent lors de leurs voyages. Jamais ils ne se confrontent simplement à la « nature vraie », chaque vue est déjà un tableau. Aussi, quand il leur a fallu faire un choix entre la plume et le pinceau, ont-ils opté pour une carrière d'écrivain. Profondément marquée par cette hésitation, leur écriture trouve sa place entre l'inspiration des modèles picturaux, l'émulation et parfois la concurrence. La quête de leur style pittoresque constitue le moyen d'atteindre un rendu supérieur alliant les arts dans le but d'esthétiser le réel.

Abstract

When the Goncourt brothers travelled, as art lovers, their observations were influenced by painters from the XVIIIth century and by contemporary artists. They never really confronted themselves to nature itself, each view being already a picture. When they had to make a choice between a painting or a writing career, they chose to become novelists, but they were deeply affected by this hesitation. Their style is therefore inspired by artistic models, emulation and sometimes competition. Goncourt's style could be defined as the way to a superior kind of depiction, meeting different arts in order to metamorphose reality in its aesthetic vision.

Mots-clés : Peinture, style, impressionnisme, couleur, art, observation, paysage, spectaculaire, sensation.

Keywords : Painting, style, impressionism, color, art, observation, landscape, spectacular, feeling.

Introduction

Lors de la parution des carnets rédigés au fil du voyage pittoresque entrepris avec son frère en 1855 sous le titre *L'Italie d'hier*, Edmond de Goncourt se remémore l'entremêlement des techniques et l'usage de la plume et du crayon par Jules comme l'acte de naissance de cette pratique d'écriture double qu'ils cultiveront tout au long de leur carrière :

Ces descriptions, pour mieux les faire parler plus tard à notre mémoire, mon frère, avec son incontestable talent de peintre, les doublait de rapides croquis à la mine de plomb, et même, quelquefois, en faisait revivre la couleur dans de lumineuses aquarelles, entremêlées avec l'écriture sur le mauvais papier du carnet (GONCOURT, 1991 : XXX).

S'ils envisagent depuis la mort de leur mère en 1848 et depuis l'autre voyage qui les mène à Alger d'embrasser une carrière de peintres, les Goncourt font finalement le choix de devenir des écrivains. Ils continuent néanmoins d'entretenir un rapport privilégié avec le pittoresque : ils en imprègnent leurs écrits et y consacrent une part considérable de leur œuvre, se posant en spécialistes dans des monographies consacrées à des peintres, dans des études sur l'art, dans des comptes rendus de salons. Aussi leur œuvre est-elle parsemée de réflexions esthétiques, d'*ekphraseis*, de critiques, élogieuses envers certains, érigés en modèles (Rembrandt, Watteau, Saint-Aubin, Greuze, Decamps), et acerbes envers d'autres (Ingres et David). En connaisseurs qu'ils s'estiment être, ils réhabilitent des artistes, en découvrent d'autres et se targuent de déceler des nouveautés, des talents insoupçonnés et de lancer des modes. C'est ainsi qu'ils se vantent d'avoir les premiers acquis un Boucher, alors qu'ils étaient encore des adolescents, et d'avoir fait découvrir à la France le Japon des estampes, en particulier à travers Hokousaï et Outamaro à qui Edmond consacre une monographie (GONCOURT E., 1891b et 1896) – cette découverte, loin d'être anodine, a en effet suscité un véritable engouement chez de nombreux collectionneurs et artistes, notamment Van Gogh, dont le lien avec le Japon d'Hiroshige a souvent été montré (RESTELLINI, 2012)¹.

¹ Catalogue établi dans le cadre de l'exposition consacrée au lien Van Gogh-Hiroshige.

L'imprégnation du pittoresque est donc forte dans les écrits sur l'art, mais il semble qu'elle le soit tout autant dans l'ensemble de l'œuvre des deux frères, notamment dans leurs romans et dans le *Journal* où ils entrent dans un dialogue constant avec l'art. Et s'ils citent au panthéon des écrivains Diderot, c'est en reconnaissant en lui un pionnier de la critique d'art, prônant le mélange des disciplines et notamment l'application des mêmes lois pour la pantomime et la composition pittoresque (MUNSTERS, 1991 : 32). Deux arts, deux modes de représentation, mais des règles communes, tel sera également l'exercice de l'écriture goncourtienne toujours en dette d'un tableau réel ou fictif, c'est-à-dire d'une observation qui séduit le regard, d'un spectacle. C'est d'ailleurs en ces termes qu'ils définissent un tel rapport :

Quel heureux métier, un talent de peintre, auprès du talent de l'homme de lettres ! Une fonction heureuse de la main et de l'œil du premier, à côté du supplice du cerveau de l'autre ; le travail qui est une jouissance au lieu d'être une peine ! (GONCOURT, 1989 : 211).

Ce style se conçoit donc comme un équilibre, la quête de l'écriture comme dualité réconciliée : du rapport entre l'aspect matériel, sensible, et la tension de l'esprit littéraire résulte une émulation. Mais comment ce problème se résout-il chez les deux écrivains ? Il ne saurait être simplement question d'une perception des motifs : leur appréciation doit se transfigurer. À la nature, les Goncourt préfèrent l'art : en aucun cas, il ne s'agit de copier servilement, la touche artistique est là pour *spectaculariser* le réel. Comment cette écriture se pense-t-elle et prend-elle forme ? Comment trouve-t-elle sa place entre l'inspiration des peintres élus comme modèles, l'émulation qui en découle et parfois la concurrence qu'ils opposent car, malgré tout, ils estiment que la littérature est supérieure à la peinture ?

Quand Sainte-Beuve, allant encore plus loin dans la communion des arts en leur attribuant des qualités musicales, s'exalte : « ce n'est plus de la littérature, c'est de la musique, c'est de la peinture. Vous voulez rendre des choses » (GONCOURT, 1989, t. II : 205), il touche au problème de ce style qui n'est plus littéraire à proprement parler dès lors qu'il est sublimé par le recours aux arts picturaux. Cette quête d'un rendu supérieur, voire suprême, est liée à leur sacerdoce d'hommes de lettres en tension permanente, travaillant de manière forcenée à la réinvention d'un style.

1. Les Goncourt : une formation à l'observation des paysages

Certes, les deux auteurs ne sont pas les seuls à avoir tenu la plume et le pinceau, ni les seuls écrivains à utiliser la peinture comme motif. Cependant, ce rapport marque le début de leur carrière et s'impose tout naturellement à eux. Les voyages pittoresques, dont émanent des carnets écrits et crayonnés, scellent cette expérience double, ce lien désormais indéfectible chez eux entre le texte et l'image. Ils le cultivent dans un partage savant entre le dessin – support de la mémoire visuelle – et le texte – support de la mémoire émotive, des impressions, des sensations éprouvées. Résultat de cette équation : le style goncourtien cherche non pas à reproduire en donnant une pâle copie inanimée, mais à faire revivre, comme ils le disent à propos de la peinture de paysage, dans *La Peinture à l'Exposition universelle de 1855*, qui doit être « la Pâque des yeux » (GONCOURT, 1893 : 178). Il s'agit donc d'une observation jamais neutre, de l'interposition d'un filtre de l'art qui *spectacularise* le réel dans le but d'atteindre cette jouissance qui tient à ce que, pour les Goncourt et pour d'autres écrivains de leur époque, l'art est supérieur à la nature, ainsi que le souligne Albert Cassagne, disant qu'il n'y a rien « dans la nature qui ne soit un rappel et un souvenir de l'art » (CASSAGNE, 1996 : 294). L'observation du vrai est tributaire d'une représentation artificielle provenant d'une transfiguration qui exhause la représentation du monde : elle devient *ekphrasis* d'un tableau réel ou en gestation et fictif.

C'est ainsi que les Goncourt, loin de s'estimer des « peintres manqués » (GONCOURT, 1997 : 2), selon l'expression de Jean-Paul Bouillon, se considèrent comme les écrivains réussis qui ont su tirer parti d'un autre art. Il ne suffit pas de concevoir cette esthétique uniquement comme un emprunt ou un transfert d'une discipline à l'autre ; le style pittoresque doit s'appropriier un objet qui lui est étranger. La peinture et la littérature ont recours à des matériaux qu'il faut distinguer :

La peinture est fille de la terre. Il faut qu'elle prenne pied pour lutter et vaincre. Essai impuissant et stérile du peintre que de vouloir, avec son art fini et limité, enfermer dans un cadre le

parfum d'une pensée, le souffle d'un poète, l'haleine d'un chant
(GONCOURT, 1893 : 168).

La peinture liée à la terre, la littérature comme ordre cosmique, de l'aérien ; le palpable contre le non palpable, le tremblé, l'émotionnel : telle est la distinction que les deux frères opèrent et qu'ils tentent de sublimer. Dès lors, leur quête d'un style se meut en une lutte impossible : « du pinceau contre la plume la lutte est, selon nous, mauvaise » (GONCOURT, 1893 : 169). Et ils donnent l'exemple suivant : « le duel avec le Dante et Shakespeare – qu'on soit Delacroix ou Ingres, – est le duel de Jacob avec l'Ange » (GONCOURT, 1893 : 169). Dans le roman *Manette Salomon*, la représentation du combat de l'artiste, qui est en même temps son sacerdoce, est une image de la déchéance : l'épouse faite muse du peintre se révèle femme dévoratrice, femme fatale et cruelle.

Les deux frères élisent néanmoins comme modèles des artistes conformes à l'esthétique qu'ils prônent. Ceux-ci correspondent, entre autres, aux peintres qu'Ernest Chesneau nomme fantaisistes et qui sont doués de qualités imaginatives, parmi lesquels Fromentin, Chardin, Watteau, ainsi que quelques contemporains (Tournemine et Decamps en particulier) pour qui ils ont de l'admiration.

Eugène Fromentin, écrivain et peintre, ayant exposé aux salons de 1847, 1849, 1850, 1857, 1859, et ce jusqu'en 1876, est appelé par les Goncourt l'« un des plus beaux parleurs d'art et fileurs d'esthétique » (GONCOURT J., I, 1166). Il inspire des passages descriptifs du roman *Manette Salomon*, notamment une vue de l'Orient par le personnage du peintre Coriolis, qui se change en un tableau en gestation. Dans la contemplation du motif, le tableau se forme, existant préalablement dans l'imaginaire du peintre, et c'est à ce moment que les deux auteurs glissent une référence à une toile de Fromentin : les hommes observés par le protagoniste « dessinaient un crâne silhouette de la *Prière Orientale* » (GONCOURT, 1996 : 159). Il ne s'agit plus seulement de raconter ce que le personnage a vu, mais la transfiguration de cette vision esthétisée par la référence artistique qui exhausse le motif, car il est autre dès lors qu'il relève d'une manière d'observer et de créer qui appartient à l'œil expert et sensible du peintre dont ils admirent le génie :

Il n'a jamais pris de croquis, pour se forcer à regarder simplement ; que les choses ne lui reviennent que des années après, peinture ou littérature, qu'ainsi, ses livres du Sahara et du Sahel avaient été

écrits dans la réapparition de choses, qu'il croyait ne pas avoir vues, et que c'est la vérité sans aucune exactitude [...] » (GONCOURT, 1989 : 1166).

En se référant ainsi à Fromentin, les auteurs fondent entre lui et Coriolis une communauté du *voir*, une même appréciation du motif par le souvenir, qu'ils définissent chez le peintre comme potentiellement inexact, mais empreint d'imaginaire et d'une sensibilité qui tient dans ce mot « réapparition », lequel renvoie à une sorte de magie, de pouvoir de « rendre sensibles [les choses], [de] les faire revivre à l'esprit comme aux yeux de ceux qui les ignorent » (FROMENTIN, 1912 : 237), que Fromentin prône lui-même dans l'une de ses lettres.

Le modèle de Tournemine est employé non seulement dans des références faites à certains de ses tableaux, mais aussi dans des citations. En 1865, les Goncourt se rendent chez lui et rencontrent sa femme, qui leur permet de consulter la correspondance entretenue avec le peintre et leur lit des lettres datant de 1863, à voix haute, d'une manière euphorique et émue. Celles-ci sont un canevas à partir duquel ils vont broder, avec cet intérêt particulier que le rapport entretenu à l'œuvre n'est plus uniquement plastique, mais bien émotif et sensible. Dans le roman *Manette Salomon*, ils intègrent des lettres fictives rédigées par Coriolis : ce sont des *ekphraseis*, non pas d'un tableau achevé, mais qui se composent en même temps qu'affleurent les souvenirs de cette vue. Comme Tournemine, Coriolis crée à partir de la réminiscence des choses vues. Aussi ces propos du personnage pourraient-ils être attribués au peintre lui-même : « Je suis une mémoire... J'ai cela du peintre : la mémoire... Je puis poser sur la toile le ton juste, rigoureux qu'à tel mur là-bas » (GONCOURT, 1996 : 151). Cette écriture, qui a pour origine la mémoire du peintre, est un stade embryonnaire du tableau que les Goncourt appellent « ébauche écrite ». La comparaison de cette étape préliminaire avec le tableau fini traduit la préséance de l'*écriture* sur le *peindre* : l'écriture est assurément plus jouissive, en témoigne l'élan de la prose, contrairement à la toile exposée qui déçoit. Le rendu écrit est donc supérieur. La description de la vue emprunte un lexique qui appartient à Tournemine ; autant de métaphores et de comparaisons qui constituent une traduction stylisée de ses impressions, exposées dans les lettres adressées à sa femme ou lors de conversations que les Goncourt sténographient dans leur *Journal*, comme dans ce texte qui ressemble étonnamment à celui de Coriolis :

Un pays de hautes montagnes et de plaines inondées une partie de l'année, il y a un brouillard opalisé, dans lequel les couleurs baignent et scintillent comme dans une évaporation d'eau de perle (GONCOURT, 1989 : 1125).

L'expression des sensations chez Tournemine passe par la poétisation du *voir* : tout est reflet, flou, miroitement, contrairement à cet autre modèle goncourtien qu'est Decamps. Ce dernier est couronné maître absolu, en particulier par Jules, référence parce qu'il possède un talent de traduction similaire au talent littéraire, si bien que si le peintre n'a laissé ni écrit, ni correspondance, ni souvenir, les auteurs disent le « citer » (GONCOURT, 1996 : 400) et, à propos de ses tableaux, évoquent « toutes les pages de style de Decamps », « la grande supériorité, le signe de force suprême » (GONCOURT, 1996 : 400). Les Goncourt voient chez lui une peinture qui s'écrit : ils peuvent dès lors lui emprunter, sinon le pinceau, du moins le style, c'est-à-dire étymologiquement l'outil d'écriture, par extension le geste, le mode de figuration propre, intime, caractéristique.

Enfin, l'autre maître qui, sans doute, est le plus cité par les Goncourt, Watteau, est celui qu'ils nomment « le grand poète du XVIII^e siècle » (GONCOURT, 1997 : 69). S'il mérite tant d'éloges hyperboliques, c'est qu'il est capable de métamorphoser le réel capté, d'en faire un spectacle qui fait impression dans un style sensible dépassant la simple vision : « Nul peintre n'a rendu comme Watteau la transfiguration des choses joliment colorées sous un rayon de soleil [...] » (GONCOURT, 1997 : 82).

Nous intéresse cette question du « rendu », qui pourrait se définir comme une représentation non subordonnée au réel, une transfiguration. Le terme « rendu » retient d'autant plus notre attention que le critique Charles Du Bos l'emploie à propos des deux frères pour dire qu'ils sont les premiers à avoir résolu « le problème du *rendu* »² du paysage (DUBOIS, 1963 : 93). Aussi le compliment qu'ils adressent à leur modèle leur revient-il : la filiation entre les deux *voir* semble complète et, à plus d'un titre, ils s'inspirent de Watteau. Ils lui doivent entre autres la *spectacularisation* des divertissements de la société, à la manière de son motif de

² Jacques Dubois cite le journal de Charles Du Bos : « Les paysages des Goncourt sont peut-être les premiers où se pose en lui-même le problème du *rendu*, et où il soit parfaitement résolu » (DU BOS, 1946 : 8).

prédilection des « fêtes galantes », la carnavalisation, les fuites champêtres, la théâtralisation des personnages et en particulier le rapport à la *commedia dell'arte* qui s'incarne notamment dans la figure du Pierrot qui traverse l'œuvre *Manette Salomon*.

2. Le voir goncourtien, expérience pittoresque et mémoire des œuvres

Chez les Goncourt, pour qui l'art prévaut toujours sur la nature, il y a une vision esthétisée du monde, un regard qui n'est pas neutre – le réel *artialisé* dont ils expriment les qualités dans leur *Journal* : « Devant une toile d'un bon paysagiste, je me sens plus à la campagne qu'en plein champ et qu'en plein bois [...] » (GONCOURT, 1891, t.I : 135).

Si bien que leur prose est toujours redevable d'un tableau et que leur écriture n'est pas seulement la reproduction du visible mais aussi un souvenir esthétique, l'imprégnation et la convocation d'un modèle pictural. Leur style rappelle la définition que Michel Collot donne du paysage romantique, lui qui affirme qu'il n'est « jamais seulement *in situ* mais toujours déjà *in visu* et/ou *in arte* » (COLLOT, 2005 : 12), en lien permanent avec l'expérience artistique. Il reste à définir les différentes modalités de ces rapprochements.

Dès les premiers voyages pittoresques des deux frères, voyages de formation, leur regard, censé être encore vierge, est déjà orienté par les versions artistiques des motifs contemplés. Les peintres sont vecteurs de leur observation. Les récits qu'ils en donnent sont marqués par des références picturales. Dans une lettre adressée à Louis Passy pendant leur séjour à Alger, le récit est guidé par Decamps qui influence la perception des paysages et fait de ces vues nouvelles des souvenirs esthétiques : « À chaque pas, mon cher, ce sont des tableaux saisissants, des tableaux à la Decamps » (GONCOURT, 1885 : 30). À la même époque, leur poème de jeunesse publié dans la presse, « Abdallah », évoque encore cette influence : « Et ces Decamps tout faits qui courent par la ville »³. Plus tard, lors d'une excursion à Croissy, ils ressentent dans un parc « l'âme du paysage de Watteau » (GONCOURT, 1989 : 1109). Tous les tropes employés traduisent une transfiguration de l'observation : la métaphore exprime la substitution totale du réel aux images peintes, en d'autres termes, le réel *fait tableau* ; quant aux personnifications, elles

³ Le poème « Abdallah » est paru dans *L'Éclair, revue hebdomadaire*, 1852, p. 153.

font planer au-dessus d'eux l'esprit des artistes qui les guident dans l'appréciation visuelle.

La manière de rendre compte des paysages est aussi influencée par ces maîtres. Leur écriture délimite des cadrages : lorsqu'ils décrivent un « coin de bâtisse à faire la joie de Decamps » (GONCOURT, 1893 : 213), c'est une observation qui suppose de prendre en considération la sensibilité du peintre, l'effet que produirait cette rencontre esthétique. Ils transposent de cette manière des épisodes vus en scènes pittoresques. En 1870, l'observation du siège de Paris par Edmond donne lieu à un récit relaté dans le *Journal* qui n'a plus rien d'objectif : il *spectacularise* l'événement, le *déréalise* et l'esthétise en l'assimilant à une œuvre d'art :

De ce groupe, qui vous fait *revenir dans les yeux* la lithographie de Lemud, *Maître Wolfbramb* et *transfigure* ce groupe vulgaire de pioupious, s'élève une musique suave et pénétrante et qui, dans l'ébranlement des nerfs par le canon et le voisinage de la mort, apporte je ne sais quelle *grande émotion* à la fois douce et triste (GONCOURT, 1989, t.II : 313)⁴.

Edmond nous offre ici sa métamorphose du réel, et nous dévoile son processus de *déréalisation* en trois étapes successives et dépendantes les unes des autres : l'observation génère un souvenir artistique, la mémoire se sert de cette expérience pour modifier la perception visuelle, enfin, le décor provoque une réaction sensible et émotive qui transfigure l'événement. La dimension rêvée émanant du souvenir d'une œuvre d'art déplace le réel et fait de lui un tableau. Dans la prose des Goncourt, toutes ces références aux artistes sont propres à exhausser les descriptions en les plaçant sous l'égide de peintres-poètes dont ils peuvent se réclamer. Ce n'est plus seulement l'expression d'une chose vue : le filtre artistique s'interpose entre leur œil et l'objet, et la sensibilité transfigure l'expérience visuelle en expérience du beau.

Enfin, la dernière étape de la formalisation d'une écriture-peinture passe par l'appropriation par les Goncourt d'une matière et d'une manière appartenant aux peintres. Ils expriment ces connaissances artistiques et techniques avec leur voix de romanciers et usent alors d'un lexique propre aux arts picturaux, qui parsème les textes pour créer des tableaux imaginaires qui remplacent la perception visuelle. Ils se placent dans un mouvement, une mouvance, suivent un maître, une école et insistent sur la plasticité de la forme pour donner

⁴ Nous soulignons dans le texte.

l'impression d'utiliser la matière picturale. En effet, la référence à des techniques donne l'illusion de faire apparaître une épaisseur qui demeure abstraction dans le langage : ils créent le contact avec l'objet vu, lui donnent une existence sensible, observable, et interposent par l'imagination la présence de la lentille artiste. Cette description d'un parc fait par exemple appel à des références très précises : « Là-dessus se détachent les arbres, en bouquets de feuilles légers et vaporeux comme des frottis de verdure, du pinceau de Watteau ou des aquarellistes anglais » (GONCOURT, 1989 : 1108).

Si Watteau ne sert ici que de caution artistique, la mention de techniques picturales permet de créer artificiellement la matière qui manque au langage. La *picturalisation* peut aussi passer par la description de la couleur, attribut du peintre. Les Goncourt reproduisent des gammes de tons qu'ils rendent visibles par le rapprochement avec des modèles qui font appel à l'imagination du lecteur, en parlant par exemple de « ces chaleurs d'hiver qu'on trouve sur la palette des Anglais » (GONCOURT, 1996 : 82), ou par la mention d'une technique particulière qui permet de saisir un rendu pittoresque, ainsi « le lavis d'encre de Chine sur un dessous de sanguine » (GONCOURT, 1996 : 82) qui évoque l'application d'une peinture diluée sur un fond fait de pigments rouges-bruns. Pour aller plus loin dans la représentation, ils traduisent aussi des effets de telle sorte que le lecteur puisse faire appel à son environnement direct : « la lavure de bleu-violet avec laquelle le peintre imite la transparence du gros verre » (GONCOURT, 1996 : 280) donne l'image d'une eau souillée par des restes de peinture qui donnerait l'impression d'une vue à travers un foyer épais et donc floue.

Il reste à élucider la place réelle de ces emprunts des modes de figuration de la peinture, le statut de ces références picturales dans une écriture qui peut être considérée comme jalouse. Il s'agit certes pour les auteurs de générer des tableaux en convoquant des modèles, de recréer les effets d'un pinceau, mais surtout d'inventer un style littéraire propre, empreint de l'expérience esthétique. En réalité, il n'est pas tant question d'accéder à une représentativité accessible au lecteur – qui devrait voir le tableau en lisant – que d'insister sur la contagion du texte au contact des arts pour accéder à une écriture pittoresque. Dans l'écriture artiste des Goncourt, les nombreuses références à l'art sont là moins pour leur signification que comme un exercice de style par lequel ils multiplient le « champ des possibilités » (GILSON, 1998 : 63) de la prose en empruntant au *peindre* ses procédés étrangers à l'art de l'*écrire* que sont le rendu du

visible et celui de la matière. La quête de ce style consiste à atteindre ce qu'Henri Focillon nomme « la vocation formelle de la matière » (FOCILLON, 1964 : 52). Les mots transposent une expérience sensible (l'observable) en utilisant un matériau qu'ils s'approprient.

3. La résolution de la concurrence peinture-littérature

S'approprier, faire sien, transcender la rivalité. Dès lors qu'ils ont fait le choix de se considérer hommes de lettres plutôt que peintres, les Goncourt affirment, de manière à se consoler sans doute, la supériorité de la littérature sur la peinture. Ils oscillent durant toute leur carrière entre la concurrence de cet autre art et l'émulation qu'il provoque chez eux, espérant atteindre une prose fantasmée qui se révélerait une totalité esthétique, une conjonction des arts, mélange des genres et des modes d'expression qui aboutit à la *re-création* de la vie. Le style se pense comme un défi qui consiste en un dépassement des modèles qu'ils avouent ou qu'ils taisent, mais dont la marque semble toujours lisible. Ils exercent leur œil aguerrri, se montrent de parfaits connaisseurs en matière d'art et décèlent des lacunes dans les œuvres des peintres, rétablissant dans leurs écrits ce que certains auraient manqué. La prose artiste, en cela, fait concurrence à la peinture.

Dans *Manette Salomon*, la correspondance de Coriolis – qui est porte-parole des auteurs – évoque ce désir de compléter l'œuvre des orientalistes. En effet, il dit se rendre en Orient pour voir « si Decamps et Marilhat ont tout pris, n'ont rien laissé aux autres » (GONCOURT, 1996 : 116). Il s'agit là de la quête d'une observation de l'inexploré, du nouveau. Le récit de la lettre propose déjà d'autres tableaux générés par l'esprit du personnage et marqués par l'influence de Tournemine (style radicalement différent de celui de Decamps), les auteurs puisent dans ses écrits. Ils se mesurent ensuite à Marilhat, dont Gautier, qui a étudié les carnets dans lesquels il relate ses expéditions, vante le talent d'écrivain. Il affirme qu'il « eût pu acquérir comme écrivain le nom qu'il a conquis comme peintre » et que « pour bien écrire un voyage, il faut un littérateur avec des qualités de peintre ou un peintre avec un sentiment littéraire, et Marilhat remplit parfaitement ces conditions » (GAUTIER, 1848 : 72). La volonté des Goncourt est donc de découvrir ce qui a pu manquer à la fois au maître inégalé, Decamps, et à Marilhat, et de rétablir par la prose pittoresque la conjonction des arts.

Ils en font de même avec Méryon, en proposant par écrit un cadrage qui correspond à son œuvre et qu'ils caractérisent d'emblée comme « pittoresque » :

Il y a au bout de l'île Saint-Louis, du côté de l'Arsenal, un coin de pittoresque échappé au dessinateur parisien Méryon, à son eau-forte si amoureuse des ponts, des berges, des quais (GONCOURT, 1996 : 474).

La prose décrit le lieu comme aurait pu le représenter Méryon s'il s'y était rendu : elle est pastiche. Les Goncourt comblent dans le roman le manque évoqué en reprenant le mode de figuration de l'artiste. Dans le cas de Méryon qui, affligé de daltonisme, affirme sa préférence pour ce qu'il nomme les « beaux noirs » (MARMOR & RAVIN, 2009 : 95)⁵, le travail se porte sur les nuances de gris. Les Goncourt vont en ce sens et ils créent une poétique pittoresque du monochrome qui s'appuie sur des images littéraires dont la richesse concurrence la couleur, de même que Méryon pouvait se vanter de le faire dans ses gravures. La description est faite de comparaisons – « gribouillis d'encre avec des gris blafards comme il y en a sur les ailes des chauves-souris » (GONCOURT, 1996 : 274) –, d'énumérations de qualificatifs – « goudronnés, noirs et calcinés », « bleuâtre » –, de métaphores – « pourriture de boue » – qui vont « teinter » le paysage décrit. Ce style exhaussé par la variété et l'originalité des tropes n'est pas sans rappeler le problème soulevé par Chevreul dès 1839 dans son ouvrage *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de ses applications* (CHEVREUL, 1839). Il offre les nuances, exprime la pâleur et la vivacité, l'obscurité et la clarté, toute l'échelle des tons, des contrastes harmonieux autant que surprenants par l'incongruité des associations de mots ; c'est ainsi qu'ils créent par exemple un « paysage plâtreux où le rouge d'une cerise sur un cerisier [qui] étonne comme un fruit de corail inattendu » (GONCOURT, 1996 : 382).

Dans cette confrontation aux peintres, le travail du style doit donner un souffle à la description – souffle de vie que la représentation picturale donne quant à elle par l'illusion du mouvement. Le mot, comme matériau de l'écrivain, doit dans sa disposition, dans son agencement, dans les silences même qui sont

⁵ Les auteurs citent Méryon : « Ce défaut de vision des couleurs dont je parle, est tel que je préfère souvent de beaux noirs dans lesquels on peut voir des dégradés de gris, aux couleurs vives des peintures ».

suggérés par les blancs du texte, rendre cette énergie⁶. L'analyse de l'écrivain et journaliste Joseph Addison, dans un article paru dans *The Spectator*, intitulé « *The Pleasure of the imagination* », nous intéresse en ce qu'elle témoigne de la supériorité de la représentation par les mots sur le réel, et ce, à travers la métaphore filée de la peinture :

Quand ils sont bien choisis, les mots ont une si grande force qu'une description nous donne souvent des idées plus vives que la vue des objets eux-mêmes. Le lecteur trouve une scène esquissée avec des couleurs plus fortes et peinte plus vivement à son imagination par le moyen des mots que par la vue réelle de la scène qu'ils décrivent. Dans ce cas, le poète semble attraper le meilleur de la nature ; certes il prend son paysage d'après elle, mais il lui donne des touches plus vigoureuses, rehausse sa beauté et rend ainsi toute la pièce si vivante que les images qui se détachent des objets eux-mêmes paraissent faibles et pâles en comparaison de ceux qui viennent de leur expression (ADDISON, 1712).

« Des idées plus vives », « des touches plus vigoureuses », telle est l'ambition des deux frères de rendre vrais et vivants les lieux qu'ils décrivent comme des tableaux, et ce, par des moyens variés. Les énumérations, qui sont à la fois volubilité et démesure de la parole, manifestent l'engouement et la fascination de la chose vue. Les onomatopées, dont Mallarmé affirme qu'elles établissent le « lien parfait entre la signification et la forme » (MUNCH, 2004 : 145), sont aussi employées à côté des exclamatives, qui permettent à la fois de découvrir le tableau et d'en faire un commentaire : il semble y avoir une euphorie de la vision racontée (à renfort de « pif » et de « paf » notamment) prenant la forme d'un jugement spontané et émotif. L'agencement des mots génère un tableau en formation : l'ordonnancement de la phrase goncourtienne invite à la contemplation et à l'exercice des sens en jouant de l'avantage du tableau littéraire sur la peinture, qui tient à son caractère successif. Le lecteur-spectateur suit un itinéraire selon un développement spatio-temporel qui lui permet de saisir tous les changements de décor, toutes les variations. C'est d'ailleurs cette volonté de créer d'infimes modifications du paysage – ce qu'Enzo Caramaschi

⁶ Sur le sujet, lire Marc-Mathieu Munch. L'auteur invite d'ailleurs à une comparaison entre la littérature et cette autre forme artistique qu'est la sculpture : « De même que, selon Léonard de Vinci, la statue est d'avance dans le marbre, le texte est d'avance dans le mot » (MUNCH, 2004 : 128).

appelle le « labile » et le « fugitif » (CARAMASCHI, 1971 : 47) – qui vaut aux Goncourt d’être considérés comme des initiateurs de ce mouvement pictural qu’Edmond comprendra pourtant assez mal, l’impressionnisme. L’effet de tremblé dans leurs descriptions relève de cette quête infinie d’un rendu qui se veut spectacle du vivant. Le style impressionniste consiste en la captation du mouvement, en l’élaboration d’une vue non pas unie mais changeante parce que faite de l’instantané. Les Goncourt affirment que la plume convient mieux à cet exercice que le pinceau : « L’artiste peut prendre la nature au posé ; l’écrivain est obligé de la saisir au vol, et comme un voleur » (GONCOURT, 1989, II : 165). L’opposition entre le « posé », la fixité, et le « vol », est d’autant plus intéressante qu’elle joue sur la polysémie du mot « vol » : l’écrivain est celui qui dérobe la chose vue, qui s’empare de ce qui est fugace. Le caractère éphémère se traduit par les tours elliptiques, les phrases nominales, les juxtapositions, la parataxe parfois aussi, autant de procédés qui rappellent le flou, le fouillis, la palpitation de la nature qui se lit également dans le lexique du bougé, des variations. Une attention particulière est donnée à la temporalité dont le champ sémantique est développé, et plus subtilement dans l’emploi des modes verbaux et des aspects. Ainsi, le participe présent est volontiers employé pour dire que l’action est prise en cours, quant aux verbes inchoatifs, ils sont la traduction d’un changement d’état et sont propres à exprimer le déploiement de la nature.

Chaque observation retranscrite par les Goncourt, vue de la campagne, vue de la ville, se lit comme une surprise, comme l’affleurement de l’inopiné qui guide la perception et la métamorphose de la chose réelle en sa forme esthétisée. Ils jouent ainsi de la captation de la lumière et de ses effets, font varier les impressions lumineuses, modifications du jour et de ses effets. Tout est sans cesse en action, c’est-à-dire aussi vivant : c’est alors une atmosphère rayée d’eau⁷, à la manière d’une estampe japonaise, une des inspirations des deux frères, l’entrée en scène d’un personnage dans une scène d’omnibus⁸ où la lumière et le mouvement du véhicule offrent une vision cinématique du spectacle moderne de la ville, lanterne magique mise en mots.

⁷ M.S., chapitre LIII.

⁸ M.S., chapitre XLVIII.

Conclusion

Fille de la jalousie ou de l'émulation, l'écriture artiste des Goncourt se révèle écriture du pittoresque et se conçoit comme une volonté permanente de dépassement. S'ils n'ont pas fait carrière dans les arts, leur vocation semble se satisfaire dans la prose pittoresque qui tâche de résoudre, par cet autre matériau qu'est le langage, les problèmes que la représentation par la « matière peinture » – couleur, texture, impression – a posés à des générations d'artistes.

Bibliographie

- ADDISON J., 1712, « The Pleasure of the imagination », *The Spectator*, n° 416.
- CARAMASCHI E., 1971, *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Paris : Pisa, A.G. Nizet, Liberia Goliadica.
- CASSAGNE A., 1997, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel : Champ Vallon.
- CHEVREUL P., 1839, *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de ses applications*, Paris : Pitois-Levrault.
- COLLOT M., 2005, *Paysage et poésie du romantisme*, Paris : José Corti.
- DUBOIS J., 1963, *Romanciers de l'Instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles : Palais des Académies.
- DU BOS C., 1946, *Journal (1921-1923)*, Paris : Corrêa.
- FOCILLON H., 1964, *La Vie des formes*, Paris : PUF.
- FROMENTIN E., 1912, *Correspondance et Fragments inédits*, Paris : Plon.
- GAUTIER T., 1848, « Marilhat », *Revue des Deux mondes*, t. 23.
- GILSON E., 1998, *Peinture et réalité*, Paris : J. Vrin.
- GONCOURT J., 1885, *Lettres*, Paris : Charpentier.
- GONCOURT E. et J., 1891a, *Journal*, Paris : Charpentier.
- GONCOURT E., 1891b, *Outamaro, le peintre des maisons vertes*, Paris : Flammarion.
- GONCOURT E. et J., 1893, *Etudes d'arts (Salon de 1852 et La Peinture à l'Exposition universelle de 1852)*, Paris : Flammarion.
- GONCOURT E. et J., 1896, *Hokousai*, Paris : Charpentier.
- GONCOURT E. et J., 1899, *Journal*, Paris : Laffont.
- GONCOURT E. et J., 1991, *L'Italie d'hier*, Bruxelles : Editions complexe.
- GONCOURT E. et J., 1996, *Manette Salomon*, Paris : Gallimard (Folio).
- GONCOURT E. et J., 1997, *Arts et artistes*, Paris : Hermann.
- MARMOR M. & RAVIN J., 2009, *The Artist's Eyes: vision and the history of art*, New York: Abrams.

- MUNCH M.-M., 2004, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris : Honoré Champion.
- MUNSTERS W., 1991, *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève : Droz.
- RESTELLINI M., 2012, *Van Gogh, rêves de Japon ; Hiroshige, l'art du voyage*, Paris : Pinacothèque de Paris.