

L'ÉCRITURE DE L'OEUVRE D'ART
DANS LES ROMANS DE ZOLA *L'OEUVRE* ET DE
BLASCO IBAÑEZ *LA MAJA DESNUDA*

MÉMOIRE DE RECHERCHE POST-DOCTORALE

Par Anne-Marie REBOUL
UNIVERSITÉ COMPLUTENSE DE MADRID

sous la direction de Daniel-Henri PAGEAUX
U.F.R. de Littérature Générale et Comparée
La Sorbonne Nouvelle, 1994

"La peinture est une poésie qui se voit"
(Léonard de Vinci)

"L'image n'égale jamais l'écrit, en finesse de
communication, en réserve de sens et de rêve"
(Bertrand Poirot-Delpech)

TABLE DES MATIÈRES

0. INTRODUCTION.

0.0.	3
0.1. Des auteurs et des romans	3
0.2. De la description	10

1. PRÉSENTATION ET REPRÉSENTATION DE L'OEUVRE D'ART: L'*IMAGE FIDÈLE*

1.0. Introduction	15
1.1. Morphologie des systèmes descriptifs	15
1.2. Fonctions des systèmes descriptifs	22
1.3. Conclusions.	27

2. LE JEU NARRATIF ET L'OEUVRE D'ART: L'*IMAGE PRÉCAIRE*.

2.0. Introduction	30
2.1. La dérive du sujet de l'oeuvre	31
2.2. Un phénomène d'osmose entre le réel et l'oeuvre d'art	39
2.3. L'allégorisation de l'oeuvre d'art	47
2.4. Conclusions	47

3. CONCLUSION GÉNÉRALE

51

4. BIBLIOGRAPHIE

53

0.- INTRODUCCION.

Dans les pages à venir nous nous proposons de réfléchir sur les différents moyens mis en oeuvre dans l'écriture romanesque pour évoquer l'oeuvre d'art. S'intéresser à la description du tableau dans le texte narratif, plutôt qu'à l'ensemble des systèmes descriptifs proposés dans ces romans, c'est une manière de délimiter notre objet, de le circonscrire, afin de mieux l'appréhender. L'espoir de pouvoir contribuer à mieux cerner cette notion de la description nous guide.

Quant au choix des romans, l'explication en est simple: les deux textes sélectionnés s'avèrent appartenir à un sous-genre romanesque du XIXe siècle, les "romans de l'artiste" qui de par leur nature offrent un matériau très riche dans ce domaine. Le héros étant souvent un peintre, l'espace privilégié est alors l'atelier où le tableau posé sur quelque chevalet est un élément inéluctable.

Après avoir rassemblé tous les systèmes descriptifs se référant à notre recherche, nous avons observé de profondes différences selon que l'oeuvre d'art décrite est en cours de réalisation ou pas. Le plan général adopté dans ce mémoire découle de cette circonstance. L'analyse des systèmes descriptifs confronte rapidement le lecteur à un paradoxe: l'art est partout dans les textes; cependant les descriptions autonomes et exemplaires sont un phénomène exceptionnel. Les souvenirs que laissent les oeuvres d'art, après une première lecture, sont assez flous; les uns par manque de présence narrative, les autres parce que leur propre système descriptif est porteur de confusion. Il appartiendra à l'analyse d'en saisir les raisons profondes. Finalement, nous avons cherché à comprendre le pourquoi du détour plastique chez le romancier. À quel besoin répondent les descriptions d'oeuvres d'art? Quels sont les enjeux réels attachés à ces oeuvres, pour la plupart imaginaires? Voilà des questions que nous n'avons pas voulu éluder.

0.1. Des auteurs et des romans.

Les romanciers que nous avons choisis pour mener notre réflexion à terme sont deux figures à part de la Littérature française et de la Littérature espagnole, mais ils le sont différemment. Avec Émile Zola, une seule obsession -ou presque- une passion domine toute la biographie: travailler, et travailler encore pour bâtir l'oeuvre littéraire. L'un des *Quatre Évangiles* le confirmera sous une forme symbolique. Travailler "sans vouloir s'arrêter, sans regarder en arrière"¹. Et l'on

¹Émile Zola *Ébauche* -dossier préparatoire- cité par Antoinette Éhrard, *Zola, l'Oeuvre*, chez Garnier-Flammarion, p.51.

comprend l'oeuvre bâtie. Et l'on admire, la foi, la constance. Avec Vicente Blasco Ibañez les obsessions -ou les passions- se multiplient. L'écriture n'est plus cette activité qui dévore la vie, elle est le moyen de libérer l'esprit et les sens d'un trop-plein de vécu.

Pero toda novela nueva se impone en mí con una fuerza fisiológica, y puede más que mi tendencia al movimiento y mi horror al trabajo sedentario. Crece en mi imaginación; de feto se convierte en criatura, se agita, se pone en pie, golpea mi frente por la parte interior, y tengo que echarla fuera como una parturienta, so pena de morir envenenado por la putrefacción de mi producto falto de luz.²

En premier, il y a la vie. Sa biographie n'est plus à faire; elle cache l'oeuvre littéraire. Vicente Blasco Ibañez est un homme d'action. Il aura été, tour à tour ou tout à la fois, révolutionnaire exalté, infatigable opposant au régime monarchique, créateur d'un journal *El Pueblo*, créateur d'un parti basquiste -plus autonomiste que républicain-, licencié en droit, homme politique, député réélu à plusieurs reprises, incarcéré une trentaine de fois, exilé volontaire pour fuir la justice, le protagoniste de plusieurs duels, le traducteur des *Mille et une nuits*, celui de Michelet, Franc-maçon en 1888 sous le nom de Danton, homme d'affaires en Amérique du Sud, l'ami des Lettres françaises, un soutien et défenseur des Alliés à la demande du président de la République Française Monsieur Poincaré, l'écrivain le mieux payé -plus de mille dollars par article aux États Unis-, multimillionnaire installé sur la Côte d'Azur, scénariste pour le cinéma avec *El Paraíso de las mujeres*, le propriétaire de Fontana Rosa à Menton -sorte de panthéon d'hommes illustres- "El Sultán de la Malvarrosa" comme on l'appelait dans les milieux cléricaux pour le luxe affiché dans les années vingt. La vie parfois dépasse la fiction³.

En premier il y a donc la vie⁴; puis les sensations et les idées s'emmagasinent, le phénomène de "la boule de neige", et finalement cette force intérieure, invisible et insupportable, une sorte de fièvre qui l'oblige à s'asseoir et à produire.

Zola era un reflexivo en literatura, y yo soy un impulsivo. El llegaba al resultado final lentamente, por perforación. Yo procedo por explosión, violenta y ruidosamente.⁵

Dans cet état de choses, on conçoit qu'il n'ait pas eu le temps de se relire, ce qui vaudra

² V. Blasco Ibañez *Obras Completas*, Aguilar, 1980, tomo 1, p. 17.

³ Le travail de Léon Roca -*Blasco Ibañez*, Valencia, 1990- est de loin le plus exhaustif et sérieux, mais les renseignements biographiques concernant notre auteur abondent dans la plupart des textes consultés.

⁴ La fille du romancier a souligné, dans le prologue à *La Voluntad de vivir*, les liens qu'entretiennent la fiction et la vie dans l'oeuvre de Blasco Ibañez. Elle a révélé quelques-uns des personnages réels qui se cachent derrière les héros de l'oeuvre. O.C., t. IV, p. 693-94.

⁵ Vicente Blasco Ibañez dans une lettre à l'écrivain Julio Cejador *Op. cit.*, p.15.

à sa prose d'être traitée de "arrobatada y vulgar"⁶. La qualité de son oeuvre sera souvent mise sur la sellette:

Su sensibilidad no recoge más que lo impetuoso, lo ordinario: huele a sudor y a sexo, con apetitosas vaharadas de paella valenciana.⁷

Mais l'on trouve sans difficultés des observations analogues concernant Émile Zola. Il fut appelé "égoutier littéraire" pour la publication de *La Confession de Claude; Thérèse Raquin* reçut l'étiquette de "littérature putride"⁸. Pour Léon Daudet, il était "le grand fécal"⁹. Toutefois, nous ne retiendrons pas grand chose de ces avanies gratuites, si ce n'est le fait d'être confronté à deux auteurs et à un même paradoxe: Zola et Blasco Ibañez sont des écrivains lus, appréciés du public, des écrivains vis à vis desquels il existe pourtant -ou a existé, dans le cas de Zola- de sévères préventions universitaires, une sorte de tabou -c'était l'expression d'Henri Mitterand, le "tabou Zola"¹⁰. Si le mal a été réparé dans le cas de l'auteur français dont l'oeuvre est aujourd'hui étudiée *ex cathedra*, et commentée par d'éminents spécialistes, Blasco Ibañez, quant à lui, ne jouit pas encore - loin de là- de la même fortune. Après une première étude suivie à la Bibliothèque nationale de Madrid, on serait tentée de dire que *tout* est à faire, sauf... une étude biographique!

Deux auteurs et un même paradoxe. On aimerait pouvoir écrire maintenant: Deux auteurs et une même amitié fondatrice. Zola-Cézanne et Blasco Ibañez-Sorrolla. Claude Cézanne est le grand ami d'enfance de Zola, son condisciple au Collège Bourbon à Aix-en-Provence. Tout petits, ils formaient avec Jean-Baptiste Baille un trio inséparable qui avait le goût, la soif insatiable, de la lecture et de la nature. Et c'étaient des parties de campagne à n'en plus finir, des débauches de marche et de soleil, des baignades sans limite, des cris et des chansons, des discussions d'art et de littérature... une vraie frénésie de vie, de jeunesse et de lecture qui tint ces jeunes hommes éloignés de l'engourdissement des petites villes de province¹¹. Plus tard, lorsque Zola sera à Paris, leur correspondance redira les plaisirs sains, cet éveil intellectuel et artistique, l'encouragement mutuel.

⁶ Au dire de Gonzalo Torrente Ballester, cité par Rodolfo Cortina Gómez, *Blasco Ibañez y la novela evocativa*, p. 11.

⁷ *Ibidem*, p.12.

⁸ Cité par Paul Alexis, *Notes d'un ami, Émile Zola*, 1882, p. 76.

⁹ Cité par Besson dans son introduction aux articles de critique d'art. Zola, *Oeuvres Complètes*, 1970, t. XII, p.774.

¹⁰ Georges Besson se demandait encore, en 1970, lors de la publication des oeuvres Complètes de Zola par Henri Mitterand si toutes les préventions étaient réellement abolies. Il faisait observer que c'était le seul écrivain du XIXe siècle à ne pas être au programme de la Licence de la Sorbonne -excepté en 1952, à l'occasion du cinquantième de la mort de l'écrivain- et qu'aucun lycée parisien ne portait son nom. Zola, *Oeuvres Complètes*, 1970, t.XII, p. 773.

¹¹ Pour une bonne approche de la relation de ces trois amis, voir Paul Alexis, 1882, p.27-36.

S'il est indéniable, comme l'affirme Patrick Brady, que les trois soirées chez Sandoz sont de grandes dettes autobiographiques de *L'Oeuvre*, il n'en est pas moins vrai que les souvenirs d'enfance évoqués lors d'une séance de pose chez Claude resteront un moment privilégié du roman:

C'est toute ma jeunesse que je raconte, j'ai mis là tous mes amis, je m'y suis mis moi-même.¹²

C'est en 1895, au cours d'une promenade sur la plage de Valence, à l'aube, après de longues nuits à la rédaction du journal, que Vicente Blasco Ibañez a retrouvé Joaquim Sorrolla connu tout enfant. Le peintre avait la coutume d'y installer son chevalet de bon matin pour capter "el oro de la luz, el color invisible del aire, el azul palpitante del Mediterráneo"¹³. La grande rêverie de la voile blanche dans les frémissements de l'air, qui inonde toute sa peinture d'une luminosité à nulle autre pareille, est sans doute née de ces matins au bord de l'eau à voir passer à l'horizon d'élégants voiliers. Les deux "artistes", enhardis de cette nouvelle rencontre, rivaliseront d'art à rendre selon Michael Gerli "el flujo sin fin de la apariencia"¹⁴:

Trabajamos juntos, él en sus lienzos, yo en mi novela, [il s'agit de *Flor de mayo*] teniendo enfrente el mismo modelo. Así se reanudó nuestra amistad, y fuimos hermanos...¹⁵

En 1897, le critique littéraire Rodrigo Soriano écrit dans les colonnes du journal *El Imparcial*:

De los cuadros valencianos de Sorolla parece haber robado la luz esplendorosa que pone como fondo a sus cuentos populares; el amodorramiento de los eternos días de sol que incendia y ahoga, la calma del mar levantino, el tumulto de flores y plantas que chorrean fuego y perfumes, el brío de aquellos huertanos de moruna traza y dura intención.¹⁶

Malgré ces quelques observations, malgré l'intéressante contribution de Michael Gerli, une étude approfondie de la relation entre Blasco Ibañez et Joaquim Sorrolla reste à faire. Quant à *La Maja desnuda*, ce ne sont pas les extérieurs lumineux qui rattachent le peintre à l'écrivain. Les

¹² Dans une lettre à Von Santen Lolff le 6 juillet 1885.

¹³ Blasco Ibañez dans le prologue écrit en 1923, de son roman *Flor de Mayo*. Cf. ses *Oeuvres Complètes*, Aguilar, p. 396.

¹⁴ Michael Gerli, dans un article intéressant où l'auteur met en évidence quelques-unes des analogies thématiques et formelles qui existent entre le tableau de Sorrolla de 1894 *Aún dicen que el pescado es caro* et certaines scènes du roman de Blasco Ibañez *Flor de Mayo* écrit la même année: "Flor de Mayo, Sorrolla y el impresionismo" dans le catalogue *Vicente Blasco Ibañez: La aventura del triunfo 1867-1928. Exposición*. Diputación de Valencia 27 de junio-30 de septiembre de 1986. Artes Gráficas Vicent, 1986, p.156-165.

¹⁵ Blasco Ibañez, *Ibidem*, p. 396.

¹⁶ Cité par Léon Roca, *op. cit.*, p.188.

analogies -puisque Blasco Ibañez pense que "el novelista es un pintor"¹⁷ - seraient plutôt à chercher dans les portraits, un genre où Sorolla excellait. Il nous aurait plu de connaître le sentiment de Blasco Ibañez sur la peinture de son ami, cependant la lecture de sa conférence *Zuloaga y Sorolla* au cours de laquelle il ne consacre que les deux? les trois dernières minutes? à parler de ses contemporains -tout juste deux petits paragraphes des plus anodins- après avoir analysé l'oeuvre de El Greco, de Velasquez et de Goya, est décevante. Mais l'anecdote est significative: Blasco Ibañez avait sans doute le don de la palabre; il était prolix, sans vraiment s'inquiéter de son sujet. Mais il avait aussi la force de l'imagination.

Deux auteurs et un même paradoxe, deux auteurs et une même amitié fondatrice, puis de l'un à l'autre un courant de pensée, la sève nourricière de l'influence. Nous ne découvrons pas le "Zola español", le Zola de Valence; lui-même s'en est expliqué:

En la vida nadie escapa a la influencia de nuestros mayores. (...) Yo, en mis primeras novelas, sufrí de un modo considerable la influencia de Zola y de la escuela naturalista, entonces en pleno triunfo. "En mis primeras nada más". Luego se fué formando, poco a poco, mi verdadera personalidad (...). No crea, querido Cejador, que me arrepiento ni reniego de este origen. Todos han sufrido una influencia imitativa en su juventud, aun los más grandes maestros, como Balzac, Víctor Hugo, etc. Forzosamente debía empezar yo imitando a alguien, como todos, y me place que mi modelo fuese Zola mejor que otro anodino.¹⁸

A la mort de Zola, en octobre 1902, il dira à ses enfants dans sa maison à la Malvarrosa:

Cuando muera vuestro padre, como mejor elogio de él, decid que fue amigo de Zola...¹⁹.

Blasco Ibañez fut toujours fidèle à son admiration première, à son modèle littéraire dont il ne retient pourtant pas la définition de l'oeuvre d'art selon laquelle "l'oeuvre est un coin de la nature vue à travers un tempérament". Il lui préfère la définition stendhalienne: "un roman est un miroir que l'on promène le long du chemin". Ce n'est pas le théoricien que Blasco Ibañez admire, c'est le romancier:

¡Qué pintor prodigioso, no de cuadros, sino de frescos enormes! ¡Qué constructor, no de templos, sino de pirámides! ¿Quién como él supo mover y hacer vivir las muchedumbres en las páginas de un libro?²⁰

Il étudia sans doute l'oeuvre de Zola, de Stendhal, de Balzac pendant son long séjour à

¹⁷ Dans son prologue à *Los enemigos de la mujer*. O.C., t. 2, p. 1218.

¹⁸ Dans la célèbre lettre à l'écrivain Cejador, *op. cit.*, p.14-15.

¹⁹ Vicente Blasco Ibañez, O.C., p.1244.

²⁰ Blasco Ibañez, O.C., t. 1, p.15.

Paris, de 1890 à 1891, où il a émigré pour fuir la police. Mais là encore les articles envoyés à Valence *Crónicas de un emigrado* sont déroutants: "La Marsellesa", "El Moulin Rouge", "El can-can"... comme s'il était resté étranger à toutes les nouveautés littéraires. Au retour pourtant il écrira *La Araña negra*, une imitation des feuilletonistes français et de l'oeuvre d'Eugène Sue *Le Juif errant*.²¹

Au lendemain de l'attentat et la mort du Président de la République française Sadi Carnot, le 27 juin 1894, il organise une grande manifestation de deuil qui parcourut en silence toute la ville de Valence. Pour l'affaire Dreyfus, il voulut faire savoir à Zola qu'il l'appuyait, qu'il n'était pas seul. Outre les articles écrits dans son journal *El Pueblo* -"El hombre aislado es el más fuerte", "El heroísmo de Zola", "Si Zola fuese español"²²-, il voulut recueillir le témoignage de sa ville et mit à la disposition du public, à la porte de son journal, des feuilles de papier pour que chacun selon son humeur ou son génie vînt y signer ou écrire un message d'adhésion pour le romancier. Beaucoup de femmes et d'artistes, dont Joaquim Sorrolla par des aquarelles, répondirent à l'appel. Trente-deux mille témoignages! Blasco Ibañez en fit un album relié, recouvert d'ivoire et de lettres en argent, qu'il adressa à Zola le 15 février 1898²³. Quelques mois plus tard, lors d'un voyage à Paris, il rencontra le romancier français:

Conversé mucho y muy íntimamente con Zola, y recuerdo que al retirarme, en la escalera, besé su mano. Aquella mano era la primera que en mi vida besaba. La primera mano de hombre se entiende²⁴.

La Maja desnuda écrite vingt ans après *L'Oeuvre*, dix-huit ans après ce long séjour d'un an à Paris, trahit encore cet engouement pour le maître français. Certaines expressions qui sont devenues celles de Blasco Ibañez reprennent textuellement des idées de Zola: "la castidad de los fuertes" (p. 1533), "la bofetada" que suppose pour les bourgeois la nouvelle peinture (p. 1550)... mais les liens plus secrets qui relie le roman espagnol au roman zolien me semblent être ailleurs.

Pour l'anecdote, c'est la fulgurante passion amoureuse de la maturité de Blasco Ibañez qui est à l'origine de *La Maja desnuda*. Elena Ortúzar, dont le portrait dans l'atelier de Joaquim Sorrolla avait impressionné l'écrivain, se cachait sous les traits physiques et psychologiques du personnage romanesque de Conchita Salazar, la comtesse d'Alberca²⁵. Sous l'effet de cette passion

²¹ C'est Léon Roca qui souligne ces contradictions et ces imitations. *Op. cit.*, p.87-88 et 95-96.

²² Cf. Léon Roca *op. cit.*, p. 194-196.

²³ Blasco Ibañez lors d'un séminaire *Cómo se hace una novela* en trois volets, trois journées successives où il expliqua la méthode de Balzac, de Victor Hugo et de Zola. Cf. la troisième et dernière conférence dans ses O.C., t. IV, p. 1243.

²⁴ *Ibidem*, p. 1243.

²⁵ Pilar Tortosa *Tres mujeres en la vida y la obra de B. Ibañez*, 1972, p. 187, fait observer que le nom du personnage romanesque serait presque un homonyme d'Elena Ortúzar, d'origine chilienne, qu'on appelait, dans l'intimité, par le diminutif "Chita". Con-Chita Salazar ressemble en effet étrangement à Chita Ortúzar.

inattendue, Blasco Ibañez se pose le problème de la place réelle de la femme dans la vie de l'artiste; c'est tous le problème de la relation de l'artiste à son oeuvre qui est en jeu. A-t-il relu *L'Oeuvre* à ce moment-là? Nous n'en savons rien. Quand l'avait-il réellement lue? Nous ne le savons pas davantage. Cependant le thème intéresse assez le romancier pour qu'il l'ait en tête. Lors de sa conférence sur Balzac²⁶, il cite, curieusement, parmi les quatre seuls titres proposés au public, *La Recherche de l'absolu*, qui est loin d'être l'une de ses oeuvres majeures. Blasco Ibañez n'a donc pas fait l'impasse sur *L'Oeuvre*, c'est une certitude -bien que celle-ci ne soit citée nulle part, du moins à ma connaissance.

Relisons maintenant une scène capitale du roman zolien. Claude a hébergé une jeune fille rencontrée tard dans la nuit, grelottante de peur et de froid, à la porte de chez lui. Le lendemain matin, le peintre, curieux de toutes choses, ne résistera pas à "l'envie d'écarter le paravent et de voir". C'est alors qu'il reste émerveillé du spectacle qui s'offre à lui:

La jeune fille, dans la chaleur de serre qui tombait des vitres, venait de rejeter le drap; et, anéantie sous l'accablement des nuits sans sommeil, elle dormait, baignée de lumière, si inconsciente, que pas une onde ne passait sur sa nudité pure. Pendant sa fièvre d'insomnie, les boutons des épauettes de sa chemise avaient dû se détacher, toute la manche gauche glissait, découvrant la gorge. C'était une chair dorée, d'une finesse de soie, le printemps de la chair, deux petits seins rigides, gonflés de sève, où pointaient deux roses pâles. Elle avait passé le bras droit sous sa nuque, sa tête ensommeillée se renversait, sa poitrine confiante s'offrait, dans une adorable ligne d'abandon; tandis que ses cheveux noirs, dénoués, la vêtaient encore d'un manteau sombre. (Z., 74-75).

Peut-on être espagnol, fervent admirateur de l'oeuvre de Goya, et ne pas penser à son tableau *La Maja desnuda* en lisant ces lignes initiales du roman français? Il est difficile de dire à quel tableau pensait Zola en les écrivant. *Les Carnets d'enquête* publiés par Henri Mitterand sont silencieux à cet endroit. John Rewald, pour sa part, pense à un amalgame d'*Olympia*, de la *Nouvelle Olympia* et de *L'Enlèvement* de Cézanne pour le premier tableau du peintre romanesque dans lequel cette attitude de la jeune fille sera reprise²⁷. Que Zola ait pensé à Manet, cela ne fait aucun doute, après les campagnes de l'écrivain en 1866 et 1867 pour soutenir le peintre; mais les transformations qu'il fait subir au physique de la jeune fille et à la pose qu'elle prend vont toutes dans le sens de *La Maja desnuda* de Goya. Et quand bien même l'on ne pourrait rien assurer de la connaissance réelle de Zola au sujet de la toile du peintre espagnol, cela n'empêcherait pas les ressemblances d'être frappantes: la jeune fille allongée dans un état d'abandon, le bras droit passé sous la nuque, la gorge ferme s'offrant comme un blason, la chevelure noire, abondante, faisant une tache sombre autour du visage. Dans le roman espagnol, lorsque Renovales peut admirer pour la première fois le corps de

²⁶ Cf. *Cómo se hace una novela*, O.C., t.IV.

²⁷ John Rewald, 1936, p. 134.

Josefina, on trouve là une description qui entretient d'étranges ressemblances à celle précédemment citée du roman de Zola:

El cuerpo, libre de velos, mostró su blancura nacarada. Josefina cerró los ojos, como si quisiera huir de la vergüenza de su desnudez. Sobre la nítida sábana destacábanse, ligeramente sonrosadas, las armoniosas redondeces, embriagando los ojos del artista. (...)

Con los ojos siempre cerrados, como si la fatigase esta muda exhibición, la mujercita dobló los brazos, colocándolos bajo su cabeza, y arqueó el torso, elevando las blancas amenidades que hinchanban su pecho. (B.I., 1538-39).

Et Renouales ne s'y trompe pas, qui s'agenouille devant Josefina pour lui dire son admiration et évoquer le tableau que la beauté de son corps nu lui rappelle:

- Pareces..., ¿qué es lo que pareces?... Sí; te veo igual. Eres la majita de Goya, con su gracia delicada, con su seductora pequeñez... ¡Eres la maja desnuda! (B.I., 1539).

"Eres la majita de Goya (...) ¡Eres la maja desnuda!" Sans doute Blasco Ibañez prononça-t-il ces mêmes mots, le sourire aux lèvres, en découvrant Christine, redoublant d'admiration pour son idole Zola qui avait inventé un Goya sans y prétendre.

Lorsque Elena Ortúzar fit irruption dans sa vie et qu'elle remua, par le bouleversement affectif et existentiel qu'elle suscitait, tout un tréfonds de pensées sur l'artiste et ses inévitables tensions entre la vie et l'oeuvre, il suffit à Blasco Ibañez de se souvenir de ces analogies pour que tout le roman se mît en place: il s'articulerait autour de deux grandes parties; dans un premier temps, l'artiste à l'oeuvre, puis dans un second, après l'apparition de la comtesse, l'effet psychologique de la passion amoureuse sur le tempérament de l'artiste. *La Maja desnuda* était conçue sous le double parrainage des souvenirs littéraires et de la biographie.

Ces deux romans ont aussi en commun d'être des "romans à clefs". Leur publication a engendré, pour chacun d'eux, des méprises et des interprétations qui en ont déplacé le vrai travail littéraire. Mais nous ne chercherons pas à répondre dans ce mémoire à des interrogations qui appartiennent aux historiens. Nous n'oublierons jamais que ces oeuvres sont avant tout des fictions.

0.2. De la description.

Ce chapitre prétend expliciter les définitions de l'idée du descriptif sur lesquelles s'est assise notre réflexion pour aborder les textes qui font l'objet de notre étude. Il serait hors de propos d'ébaucher une histoire de la description; nous nous bornerons à mettre en relief quelques-unes de ces *clés qui ouvrent bien*.

La grande *Encyclopédie* du XVIIIe siècle proposait une définition générique suffisamment vague pour qu'elle soit porteuse, encore aujourd'hui, d'une certaine vérité:

La Description est une figure de pensée par développement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes.²⁸

Vague, elle l'était parce qu'elle reposait sur la notion de *l'amplificatio*. Ce phénomène, cette expansion du texte, caractéristique de l'exercice descriptif, est à l'origine de deux sortes de discours antithétiques: tantôt elle est considérée comme un ornement, voire un luxe, connotant par sa seule présence le discours littéraire, tantôt elle est au contraire perçue comme un danger, le lieu d'un possible éparpillement de la pensée ou rupture de la cohésion textuelle, le lieu d'un divertissement, d'une liberté toujours suspectée.²⁹

Les théoriciens porteront toutefois, la plupart du temps, des jugements négatifs, manifestant toutes sortes de préventions à l'encontre des descriptions (inflation de détails inutiles, apparition de termes étrangers ou spécialisés...). À plus forte raison lorsque celles-ci prendront l'ampleur que l'on sait dans les romans réalistes. Brunetière reprochera à Zola de "suspendre des tableaux comme dans une galerie"³⁰. Ce n'est pas que nous voulions aller plus avant dans ce débat qui opposa partisans et adversaires de la description; outre son caractère parfaitement inutile pour notre réflexion, il s'avère être le reflet d'un discours rhétorique classique et normatif révolu. Mais les explications fournies par le romancier, cible privilégiée de cette polémique au XIXe siècle, apportent dans son article "De la description" des remarques intéressantes pour notre objet:

Décrire n'est plus notre but; nous voulons simplement compléter et déterminer. Par exemple, le zoologiste qui, parlant d'un insecte particulier, se trouverait forcé d'étudier longuement la plante sur laquelle vit cet insecte, dont il tire son être, jusqu'à sa forme et sa couleur, ferait bien une description, mais cette description entrerait dans l'analyse même de l'insecte, il y aurait là *une nécessité du savant, et non un exercice de peintre*. Cela revient à dire que nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoriciens.³¹

C'est le danger du romancier, selon Zola, qui "n'a que des mots comme un peintre n'a que des couleurs", celui de Théophile Gautier par exemple, qui "reste peintre"³².

Zola rejette cet aspect ornemental du "morceau descriptif", ce côté des "morceaux choisis" que l'on peut facilement détacher de l'ensemble, et qui est le fondement même du discours rhétorique classique concernant la description. Pierre Fontanier entérine au XIXe siècle cette

²⁸ Définition citée par Philippe Hamon, *Du Descriptif*, 1993, p. 10.

²⁹ Pour des exemples de ces deux partis, voir Ph. Hamon, 1993, p.14-24.

³⁰ Cité par Jean-Michel Adam, 1993, p.57. Adam cite encore les reproches du théoricien Albalat, dans un texte de 1900: "Surtout ne plaquez pas vos descriptions, c'est-à-dire ne faites pas des morceaux séparés, placés de parti pris à tel ou tel endroit, comme fait encore M. Zola".

³¹ E. Zola, *Le Roman expérimental*, Garnier Flammarion.

³² *Ibidem*.

analogie du descriptif et de la peinture, analogie vieille de plusieurs siècles depuis le fameux *Ut pictura poesis* de l'*Art poétique* d'Horace. Dans son traité général des figures du discours, il identifie, en se basant sur des critères de contenus, plusieurs sortes de descriptions³³. Les différentes modalités de sa classification viendront se ranger assez naturellement sous la catégorie du "tableau", ou "hypotypose", lorsque "l'exposition de l'objet est si vive, si énergique, qu'il en résulte dans le style une *image*, un tableau".

Pour être fidèle au débat classique il faudrait, en réalité, placer la description au carrefour de la "définition" et de l'"image"³⁴. La description serait cet "acte de signification" où l'écrivain décline des propriétés de l'objet -accessoires et non plus essentielles comme dans la définition-, des propriétés dont le choix relève de l'individuel -en opposition au savoir admis d'une communauté de savants sur lequel repose la définition-, ce lieu où les propriétés retenues le seraient en fonction de leur aptitude à "faire voir" l'objet, comme s'il s'agissait d'une photo ou d'une représentation iconographique.

Cette position de la description entre la "définition" et l'"image" fait bien valoir tout ce qu'elle a d'équivoque. S'il est vrai que la description, dans ses effets, et grâce à l'imagination du lecteur, semble concurrencer l'"image", dans sa nature, elle ne peut être rapprochée d'un document iconographique, quel qu'il soit. Et si la notion reste floue³⁵, c'est dû à son appréhension en porte à faux. Et Zola ne s'y trompait guère, qui rejetait l'assimilation de l'écrivain au peintre. Il est vrai que la description -dans ce qu'elle a de "représentation" d'un objet- peut apparaître, d'un point de vue philosophique, comme une sorte de point de rencontre entre deux "langages" -je devrais dire deux "systèmes"- mais ce n'est que par l'effet de cet abus même de langage. Le seul moyen dont dispose l'écrivain pour permettre à l'"image" d'affleurer, c'est le signe, le signe linguistique. Pour obtenir cette représentation d'un objet, l'écrivain, le poète, doit employer un langage qui suscite *sa propre image*.

Diderot, confronté à la description des tableaux du *Salon* pour les lecteurs du *Courrier littéraire* de Grimm, en avait bien saisi tous les enjeux. Face aux tableaux les plus réussis, les tableaux qu'il importait au philosophe de "faire voir", l'approche scientifique -l'énumération exhaustive et organisée des différents éléments représentés- cédait le pas à une autre approche, *poétique*, une approche caractérisée par sa liberté, par ses distances prises par rapport à l'image visuelle. En

³³ Ces différentes espèces de la description seraient: la "topographie" ou description des lieux, la "chronographie", description du temps, la "prosopographie" ou peinture de l'apparence physique d'une personne, l'"éthopée" ou peinture morale d'un personnage, le "portrait" ou description tant au moral qu'au physique d'un personnage, le "parallèle" qui combine deux descriptions de personnages ou d'objets pour en manifester la ressemblance ou la différence, et finalement le "tableau" ou "hypotypose" qui est une description "vive et animée" de passions, d'actions ou d'événements. Dans Fontanier *Les figures du discours*, Flammarion, coll. "Champs", 1977.

³⁴ Voir à ce sujet J.-M. Adam, *La Description*, P.U.F., 1993 p.6-16.

³⁵ Voir Jean-Michel Adam, 1993, p.4.

réalité, c'était tout le problème du *statut* de la description qui était en jeu. Et nous sommes bien aise de rencontrer enfin, après cette conscience instinctive et "pratique" de l'auteur des *Salons* du XVIIIe siècle, une conscience théorique -celle d'un Philippe Hamon- qui place le descriptif parmi les quatre grands types structurels des énoncés, au même titre que la structure argumentative, la structure narrative et la structure poétique. Ceci ne nous dit pas encore quelle est son organisation interne, son mode de fonctionnement, mais c'est du moins la situer dans le champ qui lui correspond.

Revenons maintenant à Zola. Nous nous souvenons de son refus catégorique de considérer la description comme simple digression, comme un exercice gratuit: "nous ne décrivons plus pour décrire" avait-il dit. Cette considération en implique une autre qui a de l'importance pour notre réflexion: la description sera tributaire d'*une fonction* qu'il appartiendra à l'analyse de dévoiler. Dans ce même article, Zola définit la description comme "un état du milieu qui détermine et complète l'homme". Le critère majeur de cette poétique se trouve être "le souci de l'humanité". Seul le lien qui relie les choses à l'homme, pour imperceptible qu'il soit, justifie le regard descriptif. C'est cette absence, ce manque, ce défaut, qui met dans l'oeuvre de Théophile Gautier "un silence sépulcral". Ce lien nous imposera d'être attentif au *point de vue* descriptif, d'autant plus attentif que Zola évoque de secrètes résonances intérieures:

Dans ce qu'on nomme notre fureur de description, nous ne cédon presque jamais au seul besoin de décrire; cela se complique toujours en nous d'intentions symphoniques et humaines.³⁶

Nous retiendrons, là encore, ces "intentions symphoniques et humaines" qui investissent les grandes descriptions motivées de Zola.

Mais pour avoir une emprise plus serrée de notre objet, il faut s'attarder à comprendre la contribution, incontournable, de Philippe Hamon. L'intérêt de celle-ci est que, pour la première fois et malgré toutes les limitations qu'elle renferme et sur lesquelles nous reviendrons, la description est abordée dans son fonctionnement intérieur. C'est bien le "mécanisme" interne, les différentes procédures ou opérations linguistiques mises en oeuvre dans les séquences descriptives qui sont explicitées. Tout un effort est fait aussi dans le sens de mieux circonscrire l'effet descriptif: quelle compétence il déclenche chez le lecteur, pourquoi et comment celui-ci reconnaît sans hésiter une séquence descriptive. Mais les réponses avancées pour ces questions plus délicates restent du domaine du poéticien, ancrées toujours sur les textes.

Le but ultime du travail de Philippe Hamon, consacré depuis plus de vingt ans à l'énoncé descriptif, serait d'"élaborer une poétique, ou une sémiotique, du descriptif" qui supposerait l'étude accomplie 1) du système démarcatif; 2) des modes d'organisation interne; 3) de la (ou les) fonctions générales; 4) des modes préférentiels de distribution des systèmes dans les

³⁶ Émile Zola, *Le Roman expérimental*,

textes; 5) des systèmes descriptifs métalinguistiques et 6) des systèmes descriptifs de retranscription. Projet jugé utopique par son auteur, mais qui a pourtant donné lieu à de très sérieux apports, relativement aux deux premiers points cités, apports qui représentent une "typologie du descriptif"³⁷. Cette typologie est ramassée dans la formule suivante³⁸:

Système descriptif S.D.		
Une dénomination	=	Une expansion
un pantonyme		une liste une nomenclature
P		un groupe de prédicats Pr
"maison"		toit.....à tuiles rouges porte.....ouverte fenêtre.....à demi ouverte cheminée.....qui fume

"Déclinaison (ou actualisation) de paradigmes latents, un système descriptif (S.D.) est un jeu d'équivalences hiérarchisées: équivalence entre une *dénomination* (un mot) et une *expansion* (un stock de mots juxtaposés en liste, ou coordonnés et subordonnés en un texte)³⁹.

Définition et schéma reprennent l'essentiel de la théorie de Philippe Hamon, quant à son aspect idéologique, cependant ce contenu condensé s'avère par trop pauvre pour dire tout ce que nous lui devons. Il nous a bien sûr appris à identifier les signaux démarcatifs des séquences descriptives -c'est-à-dire les mots introductifs et conclusifs-, à observer les marges de la description, et à repérer à l'intérieur des systèmes descriptifs tous les points d'ancrage de cette sorte d'"armature" de la description. Il fallait apprendre à dépouiller ces séquences de leur substance sémantique pour mieux en appréhender la structure de base. Mais nous lui devons surtout un mode d'interrogation des systèmes descriptifs. Par ce regard inquisiteur toujours braqué sur les séquences descriptives, les textes finissent par se rendre et avouer leur intériorité la plus secrète.

³⁷ Cf. Ph. Hamon, 1993, p.125-126.

³⁸ Hamon, 1993, p.128.

³⁹ *Ibidem.*, p. 127.

1. PRÉSENTATION ET REPRÉSENTATION DE L'OEUVRE D'ART: L'IMAGE FIDÈLE.

Nous appellerons "image fidèle" l'image ou description d'un tableau, d'une sculpture, d'une oeuvre d'art quelconque qui, dans les textes de Zola et de Blasco Ibáñez, est posée une fois pour toutes. La "fidélité" ne renvoie donc pas au référent de l'oeuvre et n'implique pas davantage un jugement de valeur sur l'adéquation de celle-ci à la réalité représentée. La notion signifie plus banalement que le tableau nous est décrit une seule fois, que le romancier ne reviendra plus sur cette description et que l'oeuvre, telle qu'elle est donnée à voir -dans sa nature, dans son accomplissement- restera fidèle à elle-même d'un bout à l'autre du roman.

L'étiquette choisie n'engage nullement le souvenir que le lecteur gardera de l'oeuvre représentée, ni l'impact que cette description aura sur lui. Certains tableaux donnant lieu à une "image fidèle" sont évoqués à plusieurs reprises; la mémoire du lecteur est alors stimulée; le souvenir de l'oeuvre, convoqué. D'autres, au contraire, après avoir été décrits ne sont plus même mentionnés. Le romancier ne s'y référant plus, leur sort peut s'en trouver compromis. L'"image fidèle" est donc également indépendante de l'"effet descriptif" attribuable à chacun de ces énoncés.

En définitive, nous rassemblerons sous ce chapitre les oeuvres d'art qui ne subissent pas de transformation dans le courant du roman, qui ne présentent qu'un seul état, qu'une seule forme, quelle qu'elle soit -ébauche, oeuvre accomplie...- des oeuvres sur lesquelles, la plupart du temps, les artistes ne travaillent pas. L'analyse vise les systèmes descriptifs correspondants, abstraction faite de la complexité, l'expansion ou la "rentabilité" narrative de ces énoncés méta-icônographiques.

1.1. Morphologie des systèmes descriptifs.

Les énoncés descriptifs à ranger dans la catégorie d'"image fidèle" peuvent présenter, et présentent d'une oeuvre d'art à l'autre, ou selon l'auteur, des différences frappantes dans leur configuration morphologique. Les objets artistiques ne font parfois que passer sous les yeux du lecteur, sans que celui-ci ait le temps d'en remarquer le moindre détail; une simple évocation, sans description:

La última *Bacanal* pintada por Renovalés estaba en un bar elegante de Nueva York. (B.I., p.1539).

D'autres oeuvres sont le lieu d'une vraie ré-création dont l'expansion et l'étoffement ne dépendent que du bon vouloir de l'auteur. Toutefois, de la trentaine de fiches en notre possession aucune n'excède jamais, dans cette modalité d'"image fidèle", la longueur moyenne

d'une page de roman.

Nos premières remarques porteront sur le système démarcatif. S'il est aisé de "découper" ces fragments textuels et de les extraire de leur contexte, c'est qu'ils sont relativement autonomes et présentent des contours extérieurs marqués, définis, repérables. L'incipit descriptif, plus encore que la clôture de l'énoncé, se laisse classer selon trois modalités. Reprenons l'exemple antérieur, tout en le complétant; il offre l'avantage d'exhiber les trois "gestes" introducteurs.

La última *Bacanal* pintada por Renovales estaba en un bar elegante de Nueva York. Su *Procesión de los Abruzos* la tenían en uno de los castillos más nobles de Rusia. Otro cuadro representando una danza de marquesas disfrazadas de pastorcillas sobre una pradera de violetas lo guardaba en Francfort un barón judío y banquero... (B.I., p.1539).

Le texte choisi évoque trois oeuvres du peintre Renovales, chacune d'entre elles étant différemment introduites. On observe d'une part l'emploi d'un nom propre. La seconde oeuvre est présentée grâce à son titre *Procesión de los Abruzos*. De nombreux tableaux possèdent ainsi, dans le texte, une identité. Il suffira de les nommer pour les repérer. Toutefois, si les oeuvres sont réelles et très connues du public, comme celles de Goya *La Maja desnuda* et *El dos de Mayo*, leur titre peut n'être que suggéré dans une formule plus ou moins implicite; c'est nous qui soulignons:

Volvió el pintor la espalda a las damas goyescas, (...) para concentrar su atención en una *figura desnuda* que parecía dejar en la sombra los lienzos cercanos con el esplendor luminoso de sus carnes. (B.I., p.1523)

El mismo gran artista que había retratado durante muchos años la inocente inconsciencia de este pueblo de majos y majas, (...) lo pintaba después (...) muriendo con teatral fiereza a la luz de un fanal, en las tétricas soledades de la Moncloa, *fusilados por los invasores*. Renovales admiraba el ambiente trágico de este lienzo (...) (B.I., p.1523)

Les oeuvres introduites par un patronyme sont, en général, représentatives soit d'un moment de l'histoire de l'art, soit de l'évolution artistique du génie. Le procédé est donc réservé à des oeuvres d'importance, surtout narrative, avec lesquelles le lecteur se familiarise d'autant mieux. Mais la plupart du temps le terme qui apparaît en position liminaire, comme dans l'exemple choisi de l'oeuvre de Blasco Ibáñez, n'est autre qu'un métalexème. Ainsi, des mots comme "esquisse", "toile", "académie", "tableau", "cuadro", "retrato", "acuarelas"... assurent la présentation de la description et servent de "protocole".

La troisième possibilité que l'on rencontre est celle qui consiste à placer en tête du système descriptif un terme générique. Dans l'exemple de Blasco Ibáñez, *Bacanal* est certainement le titre de l'oeuvre puisque le mot est en italique, mais il sert tout aussi bien à la décrire, il en explicite le genre. C'est le procédé employé pour les oeuvres qui sont le plus souvent à l'état d'ébauche. Une Bacchante, une Baigneuse... devient le mode de nommer les oeuvres que les artistes conçoivent vaguement, pour lesquelles ils en ont arrêté le sujet sans lui avoir donné de

forme définitive. D'une manière plus générale, l'écrivain place à l'incipit de la description un terme qui contienne en soi une définition de l'oeuvre, une synthèse de l'objet représenté. (Nous soulignons le terme introducteur)

La seconde année, il chercha une opposition. Il choisit *un bout du square des Batignolles*, en mai: de gros marronniers jetant leur ombre (...) (Z., 263)

L'écrivain combine parfois ces différents modes:

Aussi la troisième année, s'enragea-t-il sur *une oeuvre de révolte*. Il voulut le plein soleil, (...) Le sujet qu'il traita, fut *un coin de la place du Carrousel*, à une heure, lorsque l'astre (...) (Z., 264)

Dans toutes les descriptions d'oeuvres d'art qui répondent à cette "image fidèle", nous avons donc, à l'incipit, une sorte de code d'entrée par lequel l'énoncé descriptif se signale: le titre du tableau, un terme syncrétique qui en résume le sujet ou un simple métalexème sont les trois variantes que présentent d'une manière systématique les romans.

Ce pantonyme ou mot introducteur de l'énoncé méta-icônographique est presque toujours suivi d'une très brève description; quelques mots explicitent le sujet de l'oeuvre et en déterminent le ou les traits caractéristiques sur le mode le plus pur, le plus neutre, sans intervention subjective, ni jugement de valeur, ni interprétation. Une sorte de degré zéro de la description. Les exemples sont représentatifs de ce qui se passe dans les textes. (C'est nous qui soulignons):

Il s'était remis au travail, debout devant un chevalet où se trouvait *une petite toile*, deux femmes, la mère et la fille, cousant dans l'embrasure d'une fenêtre ensoleillée. (Z., 239).

Puis, rien autre, rien que *le tableau de Fagerolles*, une actrice devant sa glace, faisant sa figure. (Z., 222)

Lorsque la description est un peu plus expansée, des indications déictiques signalent des plans et placent objets et personnes dans l'espace.

Il peignait *un fond de misère*, des mesures basses, dominées par des cheminées d'usine; et, *au premier plan*, il avait mis dans la neige une fillette et un voyou en loques, qui dévoraient des pommes volées. (Z., 263).

Renovales, sentado junto a la negra litera, pintaba *sus acuarelas venecianas*, (...) dos viejos palacios, con las persianas rotas, las puertas cubiertas de la costra de los años, las escalinatas roídas por el verdor de la humedad, y, *en el fondo*, un pequeño arco de luz, un puente de mármol, y *por debajo de él*, la vida, el movimiento, el sol de un canal ancho y transitado. (B.I., 1547)

On est sans doute très loin, dans les romans, de ces longues descriptions auxquelles nous a accoutumés Diderot. Il est vrai que les sujets mythologiques, historiques ou religieux ne sont plus à l'ordre du jour à la fin du XIXe siècle. Ni le goût du public, ni l'espace dans les maisons bourgeoises ne favorisent plus l'intérêt pour ces "grandes machines". Les nouveaux sujets retenus, un coin de

nature, un bouquet d'arbres, un portrait en pied, même lorsqu'on cherche à les détailler se laissent facilement résumer en quelques mots. Tout est ici question de proportion, le philosophe du XVIIIe siècle nous l'avait appris:

Plus on détaille, plus l'image qu'on présente à l'esprit des autres diffère de celle qui est sur la toile. D'abord l'étendue que notre imagination donne aux objets est toujours proportionnée à l'énumération des parties. Il y a un moyen sûr de faire prendre à celui qui nous écoute un puceron pour un éléphant; il ne s'agit que de pousser à l'excès l'anatomie circonstanciée de l'atome vivant. (...)

Les poètes, prophètes et presbytes, sont sujets à voir les mouches comme des éléphants; les philosophes myopes, à réduire les éléphants à des mouches. Le poésie et la philosophie sont les deux bouts de la lunette. (Diderot, *Salon de 1767*).

Pour étoffées que soient les descriptions d'oeuvres d'art dans les romans, tous les efforts diderotiens sont ici inutiles: ni approche scientifique, ni composition pyramidale, ni ligne serpentante ou de liaison ne sont de mise. Pourtant, si l'enjeu est bien de rendre les oeuvres "visibles", le lecteur devrait pouvoir s'en faire une juste idée. Mais les romanciers ne confient pas cette mission à l'objectivité, l'exigüité des descriptions à l'état pur en est la preuve. Partout dans les textes la description objective des oeuvres d'art reste très sommaire.

Les romanciers ne cherchent pas à faire oeuvre de science, et repoussent cet exercice minutieux; c'est un fait. Toutefois, il n'en est pas moins vrai que la description, de par sa nature même, a beaucoup de mal à rester dans les strictes limites de l'objectivité. Dès qu'interviennent les attributs prédisant sur les choses, la subjectivité a tendance à s'infiltrer. Tous les énoncés métapicturaux, pris dans leur globalité, agencés en système descriptif, sont entachés de subjectivité.

Il est un premier type de subjectivité que nous appellerons *subjectivité descriptive* qui transparait dans le discours dès qu'on évalue un poids, une couleur, une mesure, ou que l'on attribue des sentiments, des affects et des traits psychologiques à un sujet. Mais pour juger de l'exactitude de cette description, de la couleur d'un objet, de l'élégance d'une figure ou de sa grandeur, il nous faudrait connaître le référent de l'oeuvre, ce qui dans le cas qui nous occupe est hors de notre portée étant donné le caractère fictif de la plupart des oeuvres concernées. Nous ne nous arrêterons donc pas sur cette subjectivité descriptive. En revanche, nous nous pencherons sur deux autres types de subjectivité qui escortent d'une manière presque systématique les descriptions: une subjectivité dite axiologique qui manifeste, à travers les mots choisis, un jugement de valeur, une évaluation positive ou négative de l'objet artistique, et une subjectivité de type interprétatif lorsque l'écrivain, pour percer le mystère de l'oeuvre, a recours au discours poétique.

L'expression du jugement de valeur -ou *activité axiologique*- est inhérente à notre condition humaine. Pas de décision possible sans avoir apprécié et jugé une situation au préalable, quoique ces évaluations restent souvent imperceptibles. Toutefois, dans l'exercice critique cette attitude psychique tend à prendre des proportions phénoménales. Un roman sur l'art n'a pas à proposer de discours critique, mais toutes les fiches sont là pour nous le prouver, bien loin de s'en priver, les écrivains l'emploient avec la même constance que le mot introducteur. Elle est partout

présente dans les exemples de cette modalité "image fidèle". (C'est nous qui soulignons):

Du bout de sa brosse, il indiquait une académie peinte, pendue au mur, près de la porte. Elle était *superbe*, enlevée avec *une largeur de maître*; et, à côté, il y avait encore *d'admirables morceaux*, des pieds de fillette, *exquis de vérité* délicate, un ventre de femme surtout (...) (Z., 100).

Cette dimension axiologique qui occupe presque toute la place des prédicats, présente dans les romans une particularité notable: elle est le lieu d'une dynamisation de l'écriture, car la description adopte la modalité du dialogue:

La boutique, assez grande, était comme empliée par un tas d'argile, une Bacchante colossale, à demi renversée sur une roche. (...)
- Fichtre! dit Claude, quel morceau! (Z., 123)

Ah! Courajod, en voilà un qui a inventé le paysage! Avez-vous vu sa *Mare de Gagny*, au Luxembourg?
- Une merveille! cria Claude. Il y a trente ans que c'est fait, et on n'a encore rien fichu de plus solide... (Z., 193).

Soldevilla, a continuación de su saludo, aturdió al maestro con un desmesurado elogio. Estaba admirando el retrato de la condesa de Alberca.
- Una maravilla, maestro. Lo mejor que ha pintado usted..., y eso que está a medio hacer.(B., 1559).

Dans l'atelier des artistes, au *Salon*, les rencontres sont l'occasion de commenter les oeuvres d'art. Les regards critiques se multiplient, ce qui réduit le phénomène axiologique au profit de l'objectivité. Mais là n'est pas l'essentiel. Au-delà du jugement de valeur, ce que l'on remarque, c'est que la description de l'oeuvre d'art progresse toujours, alors même que l'écrivain a lâché le mode contraignant de dire l'oeuvre, de la décrire:

Cette *Noce au village* restait jusque-là son chef-d'oeuvre: une noce débandée à travers les blés, des paysans étudiés de près, et très vrais, qui avaient une allure épique de héros d'Homère. (...)
- Il n'y a rien de beau, dit Claude, comme les deux premiers groupes, le joueur de violon, puis la mariée avec le vieux paysan.
- Et la grande paysanne donc, s'écria Mahoudeau, celle qui se retourne et qui appelle d'un geste!... J'avais envie de la prendre pour une statue.
- Et le coup de vent dans les blés, ajouta Gagnière, et les deux taches si jolies de la fille et du garçon qui se poussent, très loin! (Z., 143)

Ce tableau, qui semble être l'exact contrepied de l'*Enterrement à Ornans* de Courbet, se précise. Des groupes se profilent, les personnages prennent position et se dessinent: sur le devant de la scène, la mariée a délaissé un instant son amoureux pour danser avec son père, tandis que le joueur de violon entraîne tout le monde. Quant à la paysanne qui semble inviter le spectateur à participer à la fête, le lecteur avisé qui connaît les parti-pris de Mahoudeau l'imagine sans difficultés bien en chair, rondelette et pleine de vie. L'auteur continue de d'apporter des notations

descriptives sans qu'il y ait pour autant, au niveau de l'écriture ce phénomène de détention de l'action, cette sorte de paralysie narrative et d'effet statique caractéristique de la description. L'intérêt du lecteur est renouvelé par la vivacité des dialogues, mais l'occasion de cet échange d'opinion entre artistes est un moteur pour faire avancer la description. La dramatisation de la scène se résorbe en image.

Nous avons déjà signalé que nous entendons par *subjectivité interprétative*, celle qui s'exprime sur le mode poétique, métaphorique, et d'une manière plus générale analogique. Cette subjectivité, tout comme l'axiologie, peut être de deux signes opposés. Tantôt elle travaille pour mieux comprendre l'oeuvre et en approfondir la signification, lorsque celle-ci est une réussite, tantôt au contraire, devant l'échec artistique, elle cherche à dire, de la manière la plus efficace, la défaite de l'oeuvre d'art.

Dans le registre négatif de cette subjectivité interprétative, le discours tend à devenir pittoresque; dans ce genre, Zola y excelle. Le tableau de Fagerolles qui reprend toutes les notations nouvelles de la peinture apportées par Claude, ayant bien soin d'écarter les éléments qui avaient choqué le public sera finalement comparé à "une tempête dans un pot de crème" (Z., 345). Au *Salon*, La peinture traditionnelle sera cataloguée de la manière suivante:

Des cadres d'or pleins d'ombre se succédaient, des choses gourmées et noires, des nudités d'atelier jaunissant sous des jours de cave, toute la défroque classique, l'histoire, le genre, le paysage, trempés ensemble au fondu du même cambouis de la convention. Une médiocrité uniforme suintait des oeuvres, la salissure boueuse du ton qui les caractérisait, dans cette bonne tenue d'un art au sang pauvre et dégénéré. (Z., 188).

Il est à remarquer qu'une étude sémantique de *L'Oeuvre* d'Émile Zola permettrait de retrouver dans les métaphores du discours interprétatif non seulement un vocabulaire affectueux particulièrement frappant pour caractériser les mauvaises oeuvres -"les tartines", "les barbouilleurs d'images à deux sous", "les jus recuits de la tradition", "la vieille cuisine au bitume"-, mais aussi les mêmes champs, les mêmes réseaux thématiques tissés autour des oeuvres que dans la critique d'art écrite vingt ans auparavant et qui décèlent une rêverie profonde et continue.

Dans le registre positif de la subjectivité interprétative, les paysans de la *Noce au village* ont "une allure épique de héros d'Homère" (Z., 143); le ventre de femme d'une académie de Claude présente une chair "vivante du sang qui coulait sous la peau" (Z., 100), l'un de ses tableaux peint sur nature est "comme une porte ouverte sur la rue" (Z., 263) alors que Palafox, dans un tableau de Velázquez adopte un "cierto aspecto de caudillo de la plebe" (B., 1423).

Contrairement à ce qui se passe au niveau de la subjectivité axiologique, prodiguée sans peine dans les textes, la subjectivité de type interprétatif, en ce qui la concerne est nettement moins fréquentée et requiert pour être produite certains paramètres qu'il nous faut expliciter. Elle est d'une part à mettre presque toujours au compte du narrateur. On observe néanmoins un cas de figure particulier, dans le texte de Blasco Ibañez, où la production d'une subjectivité interprétative, à

l'occasion de l'oeuvre de Goya la *Maja desnuda*, cherche à traduire le sentiment du héros. Nous y reviendrons tout de suite. D'autre part, et c'est là ce qui est à retenir, cette subjectivité interprétative n'apparaît dans les textes que lorsque l'enjeu en vaut la peine, bien que la nature de cet enjeu, comme il appartiendra au chapitre suivant de le démontrer, puisse varier d'un auteur à l'autre. Elle n'est donc pas solidaire de tout système descriptif de l'"image fidèle", loin de là; elle est bien plutôt le fleuron de quelques élues.

Mais revenons sur cette description concernant la *Maja desnuda*. Renovales qui n'avait plus revu l'oeuvre depuis longtemps la contemple, fasciné, comme s'il la voyait pour la première fois. La rêverie qui traduit ce regard évoque dans une sorte de discours indirect libre, tout à la fois l'approche critique de l'artiste, attaché aux couleurs et à l'ensemble de l'oeuvre, dont Renovales ne peut se départir et son sentiment profond, intime, face à ce qui reste pour lui la plus haute manifestation de l'art. Nous soulignons la subjectivité interprétative.

El pintor contempló con delectación aquel cuerpo desnudo, graciosamente frágil, luminoso, como si en su interior ardiese la llama de la vida, transparentada por las carnes de nácar. Los pechos firmes, audazmente abiertos en ángulo, puntiagudos como magnolias de amor, marcaban en sus vértices los cerrados botones de un rosa pálido. Una musgosa sombra apenas perceptible entenebrecía el misterio sexual; la luz trazaba una mancha brillante en las rodillas de pulida redondez, y de nuevo volvía a extenderse el discreto sombreado hasta los pies diminutos, de finos dedos, sonrosados e infantiles.

Era la mujer pequeña, graciosa y picante; la Venus española, sin más carne que la precisa para cubrir de suaves redondeces su armazón ágil y esbelto. Los ojos ambarinos, su malicioso fuego, desconcertaban con su fijo mirar; la boca tenía en sus graciosas alillas el revuelo de una sonrisa eterna; en las mejillas, los codos y los pies, el tono de rosa mostraba la transparencia y el fulgor húmedo de esas conchas que abren los colores de sus entrañas en el profundo misterio del mar. (B.I., 1523).

La subjectivité de type interprétatif passe, il est vrai, par l'intermédiaire d'un regard confus en ce sens qu'il est, on le sent bien, à mettre tout autant au compte de l'artiste qu'à celui de l'écrivain-narrateur; mais elle n'évoque pas moins certains traits particuliers de l'oeuvre que le lecteur gravera dans sa mémoire. Cette femme qui exhibe sa nudité sans fausse pudeur possède l'art d'être femme par son regard, direct, malicieux, tout en gardant la fraîcheur juvénile et la douceur d'une vierge, phénomène mystérieux qui charme le peintre. De même sa chair de nacre, si fine qu'elle en est transparente, retient longuement le regard de Renovales. La subjectivité interprétative se déploie ainsi autour de deux axes: celui de la couleur -el nácar, las magnolias, botones de rosa pálido...- qui évoque tout à la fois délicatesse, élégance et style, et celui du mystère féminin -un regard et un sourire qui en disent long, un sexe qui se laisse à peine deviner... Deux dimensions de la rêverie qui suggèrent à l'écrivain la belle métaphore qui clôt le système descriptif en évoquant d'une manière sensuelle tout le mystère du corps et de l'être.

Nous retiendrons cet emploi limité, mais substantif de la subjectivité interprétative, toujours lié à des descriptions de quelque importance, discours marqué de cohérence poétique qui permet de mettre en relief ou visualiser certains traits de l'oeuvre concernée.

Les textes offrent également quelques manifestations d'une subjectivité de type affectif. Toutefois, à ne considérer que le nombre de ces occurrences, elles ne mériteraient pas d'avoir une place dans ce mémoire, tant leur emploi est restreint. En effet, cette modalité est infiniment moins employée par les deux auteurs objets de notre étude que la subjectivité de type axiologique ou interprétatif. Elle a cependant cela de commun avec la subjectivité interprétative que sa présence est toujours significative. Dans le texte de Zola, toute la portée novatrice de l'oeuvre de Claude sera dite au seuil même du roman par le vrai sentiment de peur et le rejet de Christine lorsque celle-ci découvre les toiles du peintre, sentiment qu'elle ne communiquera à personne mais qu'elle gardera au fond d'elle-même longtemps après avoir intimé avec lui. Quant au texte espagnol, la subjectivité de type affectif y revêt une importance que nous préciserons plus tard mais qu'il nous faut signaler à ce stade de l'analyse. Le lecteur l'a peut-être deviné, elle traduit l'émotion très marquée du peintre Renovales devant le tableau de Goya, émotion qui encadre, littéralement, la description que nous venons d'analyser:

- ¡La maja de Goya!... ¡La maja desnuda!... [...]
El pintor contempló con delectación aquel cuerpo desnudo, [...]
-¡La maja de Goya!... ¡La maja desnuda!... (B.I., 1523).

Après avoir identifié les traits morphologiques distinctifs dont se compose l'*image fidèle*, il nous reste à saisir comment se conjuguent ces différents éléments, dans quelle mesure la représentation "visualise" l'oeuvre d'art et finalement quelle fonction attribuer à ce type d'images. Car les diverses combinaisons de ces éléments de base répondent à des fonctions narratives bien précises. C'est ce que nous nous proposons de voir dans le chapitre suivant.

1.2. Fonctions des systèmes descriptifs.

Toutes les représentations appartenant à ce type d'image, l'*image fidèle*, sont loin d'offrir dans les textes des développements analogues, ni même un "effet descriptif" homogène sur le lecteur. Nous en distinguerons essentiellement trois sous-types.

Les descriptions dépourvues de vigueur, celles qui répondent au simple schéma de base, réduit à sa plus simple expression d'un mot introducteur suivi d'une définition ou description très sommaire, sans prédicats, tendent à se fondre dans le texte et à disparaître. L'incarnation parfaite serait celle que nous avons déjà citée référant à certaines oeuvres de Renovales:

La última *Bacanal* pintada por Renovales estaba en un bar elegante de Nueva York. Su *Procesión de los Abruzos* la tenían en uno de los castillos más nobles de Rusia. Otro cuadro representando una danza de marquesas disfrazadas de pastorcillas sobre una pradera de violetas lo guardaba en Francfort un barón judío y banquero... (B.I., 1539).

La mission de ces descriptions que l'on pourrait qualifier de "minimalistes" n'est pas de *faire voir* l'oeuvre, mais de *faire savoir* quelque chose. Le savoir ainsi promu intéresse tantôt les oeuvres, tantôt les artistes, mais l'oeuvre dans son immanence, dans sa configuration physique n'en disparaît pas moins au profit de l'information retenue dans le discours. Elle devient alors simple instrument, un outil narratif.

Cette dynamique sous-jacente d'un *faire savoir* peut aussi travailler en profondeur dans des descriptions plus étoffées, lorsque l'investissement axiologique prend la relève de la première approche objective. Ce déploiement d'attributs ne modifie pas en soi la fonction de l'image. Voyons ce qui se passe à l'aide d'un exemple:

Il s'était remis au travail, debout devant un chevalet où se trouvait une petite toile, deux femmes, la mère et la fille, cousant dans l'embrasure d'une fenêtre ensoleillée. Derrière lui, les jeunes gens regardaient.

- C'est exquis, finit par murmurer Claude.

Bongrand haussa les épaules, sans se retourner.

- Bah! une petite bêtise. Il faut bien s'occuper, n'est-ce pas?... J'ai fait ça sur nature, chez des amies, et je le nettoie un peu.

- Mais c'est complet, c'est un bijou de vérité et de lumière, reprit Claude qui s'échauffait. Ah! la simplicité de ça, voyez-vous, la simplicité, c'est ce qui me bouleverse, moi!

Du coup, le peintre se recula, cligna les yeux, d'un air plein de surprise.

- Vous trouvez? ça vous plaît, vraiment?... Eh bien! quand vous êtes entrés, j'étais en train de la juger infecte, cette toile... Parole d'honneur! je broyais du noir, j'étais convaincu que je n'avais plus pour deux sous de talent. (...)

Et il revint tomber sur une chaise, en face de sa toile, il demanda de l'air inquiet d'un élève qui a besoin d'être encouragé:

- Alors, vraiment, ça vous paraît bien? (...) Franchement, vous aimez cette petite toile? (Z., 239-240).

Certes, le lecteur se fait une idée plus concrète de la toile de Bongrand que des oeuvres de Renovalles de notre précédent exemple. Mais cela ne tient pas seulement à l'investissement axiologique, ni même à l'information descriptive complémentaire apportée dans le discours. En réalité, la toile de Bongrand occupe l'esprit de tout un groupe d'amis et, par ricochet, de l'esprit du lecteur. L'intérêt que l'oeuvre suscite est inévitablement proportionnelle à cette expansion narrative, à cette dramatisation qui a lieu devant le chevalet de l'artiste. Mais la fonction réelle de l'image est la même que précédemment. Ce n'est pas la toile qu'on nous fait voir, mais un groupe d'amis en train de la regarder; et à travers cet objet regardé, c'est la douleur de l'artiste qui est visée, la douleur pathétique de ce grand et vieil artiste qui a peur de ne plus être à la hauteur de ses anciennes toiles, l'angoisse et la souffrance de cet "enfantement" artistique. Le *faire voir* cède de nouveau la place au *faire savoir*. Par ailleurs, le système descriptif n'obéissant qu'à la tendance référentielle du discours ne permet pas à l'image de se dresser devant les yeux du lecteur. Celui-ci gardera sans doute du sujet de l'oeuvre un souvenir proportionnel à l'expansion de la description, mais il n'aura tout de même été qu'en présence de l'objet. Ni profondeur de l'oeuvre, ni émotion esthétique ne sont évoquées

Dans le cadre de cette même fonction de l'image fidèle, il est un emploi qui nous rapproche de la visualité. Lorsque les systèmes descriptifs, pour sommaires qu'ils soient, se resserrent, se concentrent et se succèdent, il se dégage de l'ensemble par le phénomène de l'accumulation une certaine impression visuelle globale:

Il parcourut d'un coup d'oeil les tableaux des murs, une immense scène de massacre en face, ruisselant de rouge, une colossale et pâle sainteté à gauche, une commande de l'État, la banale illustration d'une fête officielle à droite, puis des portraits, des paysages, des intérieurs, tous éclatant en notes aigres, dans l'or trop neuf des cadres. (Z., 341).

Dans cette petite salle du Musée où s'amoncellent quelques-uns des tableaux envoyés pour le Salon, rien n'accroche le regard de Claude, ni du lecteur qui le suit dans sa course. Des toiles sans caractère, sans solidité, sans relief, des sujets vieillots, vus mille fois, des factures plus anodines les unes que les autres, l'apprêt du neuf... Puis cet entassement d'oeuvres que rien ne lie, ni les sujets, ni les couleurs, ne fait qu'accentuer les notes discordantes et dire l'exécrable.

Blasco Ibáñez ne procède pas autrement. Renovales traverse les salles du Musée *El Prado* pour retrouver l'un de ses amis:

Renovales (...) pasó una rápida mirada por los lienzos grandes y decorativos de la rotonda, que recordaban las guerras del siglo XVII: generales de erizados bigotes y chambergo plumado dirigiendo la batalla con un bastón corto, como si dirigiesen una orquesta; tropas de arcabuceros desapareciendo cuesta abajo con banderas al frente, de aspas rojas o azules; bosques de picas surgiendo del humo: verdes praderas de Flandes en el fondo; combates sonoros e infructuosos, que fueron como las últimas boqueadas de una España de influencia europea. (B.I., 1518).

Par cette enfilade de tableaux, le lecteur découvre à travers les yeux de Renovales toutes les grandes machines historiques. Les toiles mériteraient sans doute qu'on les regarde de plus près, qu'on s'y arrête, mais le but de cette rapide succession d'oeuvres est de créer une *image-synthèse*, une impression visuelle, fugace mais réelle. Dans ces tableaux où rien n'est discordant, l'harmonie générale des sujets, des couleurs, l'alignement des figures... tout concourt à montrer le respect de l'ordre et de la tradition, les règles de l'art et de l'Académie, un style pompeux qui n'a plus trop de raison d'être pour un peintre réaliste. Et le lecteur de communier avec le respect certes, mais aussi le dédain de Renovales pour cet art cristallisé, momifié.

Dans les romans de Zola et de Blasco Ibáñez on observe une première fonction des systèmes descriptifs caractérisés par la modalité du *faire savoir*. Ces systèmes, très sommaires à les prendre dans leur individualité, se conjuguent dans le texte pour produire un *effet-Musée*. Le lecteur ne distingue pas vraiment les oeuvres. Il se promène et parcourt les murs d'un coup d'oeil plus ou moins distrait. Les tableaux se succèdent sans jamais le retenir, mais dans sa course il s'imprègne d'une atmosphère générale. Et s'il ne voit ni les sujets, ni les couleurs, dans leurs détails, il garde tout de même une impression visuelle d'ensemble.

Pour que l'image ait quelque chance de se former dans l'esprit du lecteur, il faut que l'écrivain lui consacre un espace digne. Ceci est une évidence. Mais il faut surtout qu'intervienne une subjectivité de type interprétatif, comme nous avons pu le vérifier dans le chapitre précédent. L'axiologie nous renseigne sur l'oeuvre, mais ne la fait pas vivre. Pas plus que le système descriptif à l'état pur de l'objectivité. Le discours doit tout à la fois s'allonger et s'approfondir. C'est l'interprétation qui lui communique une profondeur, un relief, une fièvre, apte à dresser le tableau devant les yeux du lecteur-spectateur. Seule la puissance expressive de l'image permet à cette autre image picturale d'affleurer.

L'observation que nous venons de faire s'avère être vraie dans les deux textes qui nous occupent. Cependant, on observe que le discours investi de subjectivité interprétative répond dans ces textes à des besoins narratifs, à des fonctions nettement différentes. Dans l'oeuvre de Vicente Blasco Ibáñez l'effort poétique et littéraire est essentiellement réalisé à l'occasion des grands maîtres de la peinture espagnole. Au seuil du roman, quelques belles pages de vraie critique d'art accueillent une longue étude comparée sur les peintres Velázquez et Goya que nous reproduisons en partie:

Los dos grandes pintores habían coincidido en su existencia con la ruina moral de dos dinastías. En el salón del gran don Diego, los reyes delgados, huesudos, rubios, de elegancia monacal y blancura linfática, con la mandíbula saliente y una expresión en los ojos de duda y temor por la salvación de las almas. Aquí, los monarcas obesos, entorpecidos por la grasa; la nariz enorme y pesada, con un fatal estiramiento, como si tirase del cerebro por misteriosa relación, paralizándolo sus funciones; el labio inferior grueso caído con inercia sensual; los ojos de una calma bovina, reflejando en su tranquila luz la indiferencia de todo lo que no tocara directamente a su egoísmo. Los Austrias, nerviosos, inquietos por una fiebre de locura, sin saber adónde ir cabalgando sobre teatrales corceles, en oscuros paisajes cerrados por las nevadas crestas del Guadarrama, tristes, frías y cristalizadas como el alma nacional; los Borbones, reposados, adiposos, descansando ahitos sobre sus enormes pantorrillas, sin otro pensamiento que la cacería del día siguiente o la intriga doméstica que trae revuelta a la familia, ciegos para las tormentas que truenan más allá de los Pirineos. Los unos rodeados de un mundo de imbéciles con cara brutal, de leguleyos sombríos, de infantas de rostro aniñado y faldas huecas de virgen de altar; los otros, llevando como comparsa alegre y desenfadada un populacho vestido de alegres colores, envuelto en la capa de grana o la mantilla de blonda coronada por la peineta o la masculina redecilla, raza que en las meriendas del Canal o en grotescas diversiones incubaba, sin saberlo, su heroísmo. El latigazo de la invasión la sacaba de su infancia de siglos. (B.I., 1522).

L'étude comparée, prise en charge par le héros du roman, ne porte pas sur l'ensemble de l'oeuvre des deux peintres; elle ne retient que les portraits de la monarchie espagnole. Les qualités proprement picturales, la composition, le dessin, les couleurs ne sont pas étudiés. Seul l'esprit de cette monarchie, tel qu'il se dévoile dans les oeuvres, capte l'attention de l'artiste Renouals. La comparaison des Autrichiens et des Bourbons débouche sur une appréciation sociale, établissant un lien indéfectible entre gouvernants et gouvernés, ceux-là n'étant que le simple reflet de ceux-ci. Tout concourt à démontrer, dans ces pages que nous ne pouvons citer dans leur intégralité, que "el arte es como la luz, que toma el color y el brillo de los objetos que toca" (B.I.,

1523). Par cette analogie qui lie toute oeuvre d'art à la société dont elle est l'expression, la ruine morale de cette dernière déteint forcément, d'une manière ou d'une autre, sur la production de l'artiste. La rigidité du corps et de l'esprit, l'abomination chrétienne de la chair, le manque de liberté, tout cela s'est inscrit dans l'oeuvre du XVI^e siècle. De l'oeuvre de Velázquez émane une tristesse profonde qui est la conséquence d'un monde diminué par la peur de l'enfer et l'hypocrisie.

Renovales, méprisant à l'endroit des grandes oeuvres peintes dans la tradition, n'échappe pas à un sentiment de respect quasiment religieux devant l'oeuvre de Don Diego, cependant ses préférences le portent vers Goya. La chance de ce dernier, selon le héros du roman, est d'avoir assisté à la résurrection de l'âme du peuple espagnol. Après trois siècles de peinture traversés de génies artistiques le corps de la femme pouvait enfin être représenté. Nous avons étudié dans le chapitre précédent la description de la *Maja desnuda* tout empreinte de subjectivité interprétative et affective. Et Renovales de regretter:

Su sano realismo (el de Velázquez) era para haber inmortalizado la forma humana en toda su bella desnudez, y el Destino le deparó un período en el que las mujeres parecían tortugas, asomando el busto entre la doble concha de su hueca faldamenta (...) (B.I., 1521).

Cette critique d'art qui conduit à l'extase de Renovales devant *La Maja desnuda* et à la description en belle et due forme de ce tableau qui hante son esprit possède sans doute, comme fonction première, celle de présenter les oeuvres qui l'ont formé, les grandes oeuvres de référence dont il s'est nourri. L'écrivain campe de la sorte un fonds artistique inéluctable pour tout créateur du XIX^{ème} siècle; mais il n'en est pas moins vrai que ces descriptions exemplaires d'oeuvres d'art travaillent en sourdine en faveur d'un autre thème dont il faudra nous souvenir plus avant dans notre étude: l'importance du nu et du corps féminin.

L'exercice interprétatif dans le roman de Zola, à ce niveau de l'image fidèle, n'est pas lié à l'évocation des grands maîtres de la peinture française. Delacroix, Courbet et quelques autres sont bien nommés sans toutefois que cette référence n'entraîne de descriptions de leurs oeuvres. L'effort déployé dans l'écriture est ici réservé au travail artistique du héros, la subjectivité interprétative se mettant au service d'une meilleure connaissance de la production de Claude. Dans l'exemple que nous citons, il s'agit d'une série d'esquisses faites en Provence qui ornent les murs de l'atelier du peintre:

Là, une plaine s'étendait, avec le moutonnement des petits oliviers grisâtres, jusqu'aux dentelures roses des collines lointaines. Ici, entre des coteaux brûlés, couleur de rouille, l'eau tarie de la Viorne se desséchait sous l'arche d'un vieux pont, enfariné de poussière, sans autre verdure que des buissons morts de soif. Plus loin, la gorge des Infernets ouvrait son entaille béante, au milieu de ses écroulements de roches foudroyées, un immense chaos, un désert farouche, roulant à l'infini ses vagues de pierre. Puis, toutes sortes de coins bien connus: le vallon de Repentance, si resserré, si ombreux, d'une fraîcheur de bouquet parmi les champs calcinés; le bois des Trois-Bons-Dieux, dont les pins, d'un vert dur et verni, pleuraient leur résine sous le grand soleil; le Jas de Bouffan, d'une blancheur de mosquée, au centre de ses vastes terres, pareilles à des mares de sang; d'autres, d'autres encore, des bouts de routes aveuglantes

qui tournaient, des ravins où la chaleur semblait faire monter des bouillons à la peau cuite des cailloux, des langues de sable altérées et achevant de boire goutte à goutte la rivière, des trous de taupe, des sentiers de chèvre, des sommets dans l'azur. (Z., 97-98).

Ces esquisses de main de maître, Zola veut les faire revivre. De même que dans l'atelier les tableaux accrochés aux murs deviennent l'horizon bien connu des deux jeunes amis Claude et Sandoz, sur la page écrite, la subjectivité interprétative cherche à faire voir le paysage provençal: "les coteaux brûlés", les "roches foudroyées", "les champs calcinés", les "bouillons à la peau cuite des cailloux", les langues de sable "achevant de boire goutte à goutte la rivière" évoquent bien la brûlure du soleil, les terres assoiffées, le silence et la solitude de ces paysages de Provence en période estivale.

Une lecture attentive de la description permet de déceler certaines caractéristiques de cette peinture en harmonie avec le tempérament de Claude. Les couleurs tranchées -"la blancheur de mosquée", "le vert dru", "le ciel bleu"...- le contraste des paysages -"le désert farouche" puis le vallon "si ombreux, d'une fraîcheur de bouquet"- l'aridité de ces mêmes paysages qui semblent dépourvus d'agrément -le désert farouche, "l'entaille béante", les "écroulements de roches", permettent d'établir des analogies avec l'allure bourrue de Claude, l'aspect quelquefois brutal de son caractère, les poussées de colère. La peinture se prête à une lecture métonymique de sa personnalité.

Les esquisses, vibrantes de vérité, permettent aussi le rappel de certains souvenirs des deux jeunes gens réunis dans l'atelier de l'artiste pour une bonne séance de pose que Sandoz offre à son ami Claude. Une fois les souvenirs lâchés, les chemins peints provoquent l'évocation des grandes promenades dans la campagne lorsque, adolescents, ils profitaient des vacances pour fuir le monde et se livrer à des débauches de marche, de soleil et de liberté, débauches qui les avaient protégés de l'engourdissement des petites villes de province. Le segment descriptif est ainsi encadré par ces souvenirs des journées de plein air, de sorte que la description des esquisses fonctionne tout autant comme description du cadre réel, naturel, dans lequel les jeunes gens ont vécu, ce qui renforce chez le lecteur la perception de ces esquisses comme quelque chose de vivant, la vraie nature, les anciens horizons.

1.3. Conclusions.

L'étude morphologique nous a permis d'identifier certains traits caractéristiques, certains éléments de base qui entrent dans la composition de cette figure particulière, *l'image fidèle*, abordée dans ce chapitre. Cette image a été définie au seuil de cette étude comme description ou reproduction par l'écriture d'un tableau, d'une statue ou de toute oeuvre d'art qui ne présente dans le roman qu'un seul état de finitude -quel qu'il soit.

Les composantes de cette image répondent dans l'ensemble, seulement, à la définition du système descriptif donnée par Philippe Hamon. En effet, nous rencontrons bien une dénomination -ou pantonyme- suivie d'une expansion à deux pôles, la déclinaison des objets et les prédicats correspondants. Cependant, l'identification de quelques particularités nous a permis d'observer le caractère par trop général de cette définition.

Les différentes descriptions se laissent facilement repérer par une dénomination initiale qui sert de démarcation au système. Nous en avons identifié trois types. A l'incipit de toute description nous rencontrons soit le titre de l'oeuvre, soit un terme syncrétique, ou encore un métalexème, ces pantonymes exerçant tous une même fonction déictique.

L'écrivain manifeste ensuite le souci constant d'une première expansion générale ou première approche de son sujet adoptant les formes rigoureuses de l'objectivité. Cette sorte de définition, liminaire dans tous les systèmes descriptifs très moyennement expansés, réduite le plus souvent à l'expression la plus substantielle, est escortée d'une seconde approche prédicative et tout empreinte de subjectivité, axiologique et interprétative. L'organisation interne des systèmes présente cette particularité de tenir accolées deux expansions de signe différent. La configuration générale reste marquée de ce contraste frappant entre les deux expansions et propose finalement une sorte de description en deux temps ou à deux étages.

Les systèmes retenus démontrent le caractère à la fois nécessaire et insuffisant de la description objective, discours toujours sollicité mais à l'encontre duquel les écrivains manifestent une prévention défavorable, ne lui accordant que peu de place et d'attention, le reléguant à l'énonciation stricte du sujet de l'oeuvre. Aucun exercice exhaustif n'a recours à l'objectivité; rien ne vient prouver l'excellence d'une description objective lorsqu'elle est menée d'une manière méthodique. Dans le texte narratif, dès que l'enjeu réclame l'attention du lecteur, l'écrivain choisit les prédicats à investissement axiologique ou interprétatif; les premiers sous forme de dialogue à plusieurs voix, ce qui est une manière de résorber la subjectivité en objectivité, tout en apportant au texte animation et vivacité: le drame se met au service de l'image. Les seconds sous forme d'une trame plus complexe tissée de fils analogiques subtils et qui créent dans l'écriture une opacité propre à dresser l'image.

Nous avons également observé trois grandes dynamiques sous-jacentes à ces systèmes descriptifs, dynamiques qui en orientent et conditionnent l'agencement interne: un *faire-savoir*, un *faire-voir*, puis un *faire-voir* mitigé d'un *faire-savoir*. En effet, les différents éléments identifiés donnent lieu, selon leur mode d'organisation, à des descriptions plus ou moins étoffées, plus ou moins fouillées qui produisent des effets divergents et répondent à des fonctions narratives tout aussi différentes les unes des autres.

Les systèmes descriptifs les plus sommaires, parfois réduits à la simple expression d'un pantonyme -ou mot introducteur- et d'une définition objective, obéissent pour la plupart à un *faire-*

savoir. L'écrivain utilise l'oeuvre d'art pour apporter une information concernant l'artiste, ses goûts, son travail, ou le milieu artistique dans lequel il est plongé. L'oeuvre traverse le roman sans s'être dressée devant les yeux du lecteur. Non par défaillance poétique, mais parce que toutes les oeuvres d'art citées dans les textes ne sont pas également investies de la volonté de l'écrivain de les *faire-voir*.

On pourrait donc imaginer un axe sur lequel placer les oeuvres d'art "décrites" dans les romans qui font l'objet de notre étude selon la fonction qui leur est assignée. À gauche de cet axe, l'oeuvre est portée par un système descriptif sans prétention dont la formule serait:

[dénomination + définition objective + axiologie] :

L'oeuvre est simplement *présentée*.

À droite de l'axe, le système descriptif est toujours escorté d'un discours herméneutique. La subjectivité interprétative, qui semble revenir sur soi-même, travaille dans le sens d'une cohésion du système et traduit une vérité "décryptive" de l'oeuvre ; la formule s'enrichit:

[dénomination + définition objective + axiologie + interprétation] :

L'oeuvre est *représentée*.

Au milieu de l'axe, une frange importante est occupée par des systèmes complexes qui obéissent aux deux dynamiques du *faire-savoir* et du *faire-voir*. Ces systèmes combinent tous les recours que nous avons identifiés. Leur formule pourrait théoriquement correspondre à la dernière que nous venons de donner, à cela près que ces différents moyens descriptifs ne se concentrent plus au profit d'une seule oeuvre d'art, mais sur tout un ensemble d'oeuvres pour en offrir une image-synthèse. Le système complexe n'est en fait que la succession et la conjonction de différents systèmes brefs très spécialisés en un tout très serré.

2. LE JEU NARRATIF ET L'OEUVRE D'ART: L'IMAGE PRÉCAIRE.

2.0. Introduction

La dénomination d'*image précaire* prétend évoquer les systèmes descriptifs correspondant aux oeuvres qui présentent, dans les textes, différents états d'élaboration. Nous avons étudié dans le chapitre précédent le fonctionnement descriptif des oeuvres posées une fois pour toutes, des oeuvres sur lesquelles les artistes ne reviennent pas. Nous voulons étudier maintenant les stratégies d'écriture retenues par les écrivains pour décrire des oeuvres qui présentent différents visages, différents états d'accomplissement, le long du roman. Ce sont la plupart du temps des oeuvres auxquelles l'artiste travaille, des oeuvres qui "évoluent" en fonction de ce travail et dont on nous offre les étapes progressives jusqu'à leur "accouchement", étapes qui donnent lieu à différents "moments" descriptifs. La dénomination d'*image précaire* cherche à rassembler ou à regrouper ces différents moments, ces différentes étapes descriptives lorsqu'elles ne concernent qu'une seule et même oeuvre d'art.

On pourrait croire qu'un système descriptif de l'*image précaire* n'est autre que la somme des différentes descriptions répondant toutes au schéma antérieur de l'*image fidèle*. En réalité il n'en est rien. D'une part la concomitance de ces descriptions génère des phénomènes descriptifs particuliers. D'autre part l'enjeu narratif attaché à ce type d'oeuvres étant ce qu'il est -il appartiendra à l'analyse de le préciser- il est vite décelable que les écrivains déploient toute une "batterie" propre à retenir l'attention du lecteur, autrement plus complexe que dans le cas de l'image fidèle, le tout formant des séquences descriptives très particulières dont il nous paraît important de détacher, en vue d'une étude plus approfondie, trois "techniques", trois lignes stratégiques qui se combinent -sans pour autant faire fi des stratégies antérieures, plus "traditionnellement" descriptives- et qui cumulent leurs effets pour évoquer ces oeuvres étranges car instables, "mouvantes", ces oeuvres en constante évolution de l'*image précaire*.

Ces oeuvres qui accompagnent, d'une manière générale longuement le lecteur, sont le lieu d'un paradoxe. Celui-ci ne peut en aucune sorte faire l'impasse sur elles, pourtant le souvenir de leur sujet a quelque chose de précaire, d'incertain. On se souvient de l'oeuvre, de la place réelle qu'elle prenait pour l'artiste, et de tous les enjeux qui lui sont attachés, mais il n'est pas dit que l'on garde, après une première lecture, la mémoire très exacte de son contenu, du fait sans doute de ces continuelles reprises qui en modifient les données. La vision finale participe toujours de l'ensemble de toutes les descriptions auxquelles l'oeuvre a donné lieu, de sorte qu'elle garde des stigmates de cet aspect fragmenté, de cette vision pulvérisée, éclatée de l'image.

Nous étudierons dans les trois sous-chapitres les stratégies à l'oeuvre dans cette catégorie très travaillée de la représentation d'une oeuvre d'art dans un texte narratif: 1) la dérive progressive et subtile du sujet de l'oeuvre, 2) les phénomènes d'osmose produits par des descriptions concernant tour à tour l'oeuvre et l'espace du réel qu'elle reproduit, et finalement 3) l'oeuvre d'art hissée à la catégorie actantielle. Il nous appartiendra de démontrer de quelle manière ces phénomènes alliés à tous ceux

précédemment étudiés produisent un "effet de réel", cet effet "vivant" qui obsède tout créateur.

2.1. La dérive du sujet de l'oeuvre.

Nous aborderons ce premier phénomène par le biais de l'oeuvre picturale *La Cité* à laquelle travaille le protagoniste du roman de Zola durant trois longues années et qui le conduira finalement au suicide. Le tableau occupe le lecteur tout au long d'un bon tiers du roman; c'est dire l'importance de l'oeuvre et du discours qui l'accompagne. Ce système descriptif nous apparaît d'ailleurs comme étant de loin le plus complexe de tous ceux qui parcellent les deux romans. Porteur en lui-même de toutes les stratégies mises en oeuvre par les romanciers, de tous les "possibles" descriptifs, une compréhension profonde de son fonctionnement interne s'avère des plus nécessaires. Pour ce, nous procéderons à l'étude suivie des différentes séquences descriptives qui s'y réfèrent, dans l'ordre normal d'apparition dans le texte.

Après trois années d'un travail acharné produisant des oeuvres originales refusées d'une manière systématique au Salon, Claude garde pourtant la confiance de produire un chef-d'oeuvre. Fouetté par le rêve de l'oeuvre future, il bat le pavé parisien à la recherche d'une inspiration, toujours à l'affût, aux aguets, en quête d'une idée, d'un objet, d'un paysage, une scène qui le foudroie et qu'il ait envie de peindre. Son instinct conduira cet "artiste flâneur" à refaire avec Christine la promenade du temps de leurs amours le long des quais de la Seine. Au pont des Saints-Pères, actuel pont du Carrousel, l'île de la Cité le cloue d'admiration sans que sa femme ne puisse le soustraire à cette fascination qu'elle perçoit déjà, intuitive, comme un danger. Quarante huit heures après, Claude surexcité, le crâne plein de l'idée qui a germé, trace à grands coups de crayon un croquis. Tout en dessinant, plein de confiance parce qu'il sait qu'il tient son idée, il l'explique à sa femme qui découvre ce premier croquis en même temps que le lecteur. La description "parlée", justifiée par ce besoin de l'artiste de faire participer Christine à son exaltation, se présente dans le texte d'une manière naturelle (Description I):

- (...) Regarde! je me plante sous le pont, j'ai pour premier plan le port Saint-Nicolas, avec sa grue, ses péniches qu'on décharge, son peuple de débardeurs. Hein? tu comprends, c'est Paris qui travaille, ça! des gaillards solides, étalant le nu de leur poitrine et de leurs bras... Puis, de l'autre côté, j'ai le bain froid, Paris qui s'amuse, et une barque sans doute, là, pour occuper le centre de la composition; mais ça, je ne sais pas bien encore, il faut que je cherche... Naturellement, la Seine au milieu, large, immense...

(Z., 274).

Le lecteur, par la médiation du regard sollicité de Christine, est tout de suite convoqué comme spectateur. On observe, sans difficultés, que la description du croquis est nettement plus détaillée que toutes les descriptions rassemblées sous la figure symbolique de *l'image fidèle* dans

l'oeuvre de Zola. Intégrée au dialogue de Claude avec sa femme -ou avec soi-même-, elle n'en contribue pas moins à la progression narrative. Le peintre distingue des plans -"pour premier plan", "de l'autre côté", "le centre de la composition"- qui correspondent à des groupes thématiques. Ses explications ne sont pas vraiment claires -l'autre côté du premier plan?- mais le lecteur saisit très bien les grandes lignes de la composition, le point de vue choisi -au ras des quais de la Seine- et la charge sémantique que l'artiste veut faire apparaître, au-delà du réel, cette antithèse d'un Paris laborieux et d'un Paris ludique. Deux mondes opposés que Claude ne sait pas encore comment lier: le centre de l'oeuvre future reste vague, "une barque sans doute".

Après avoir jeté sur son papier ces quelques traits rapides pour arrêter la composition d'ensemble, Claude reprend son croquis. Sous l'exaltation de sa joie un flot de paroles accompagne le travail de la main. Ce besoin de parler motive une seconde approche (Description II):

- Enfin, j'ai le fond, les deux trouées de la rivière avec les quais, la Cité triomphale au milieu, s'enlevant sur le ciel... (...) Et, tu te rappelles, il y a un coup d'ombre *de ce côté*, le soleil *ici* tape droit, les tours sont *là-bas*, la flèche de la Sainte-Chapelle s'amincit, d'une légèreté d'aiguille dans le ciel... Non, elle est *plus à droite*, attends que je te montre... (Z., 274-75)

L'idée du peintre se précise; toutefois, pour le lecteur les détails apportés ne trouvent pas vraiment de place. Les déictiques employés -que nous avons soulignés- renvoient tous à la situation de communication et ne peuvent réellement être interprétés que par sa femme, penchée sur le dessin. Mais celle-ci n'a pas l'air d'y voir beaucoup plus clair, malgré un "Oui, oui, très beau!" lâché alors que Claude s'enquiert de savoir si elle suit ses explications. Le peintre a néanmoins précisé le jeu de la lumière et quelques repères -les tours de Notre-Dame, la flèche de la Sainte-Chapelle- pour ponctuer l'espace figuratif. Inspiré, Claude continue de jeter l'essentiel de ses idées sur le papier. Après, viendra le tour des notes caractéristiques (Description III):

[...] à cet endroit, l'enseigne rouge d'une boutique lointaine qui vibrait; plus près, un coin verdâtre de la Seine, où semblaient nager des plaques d'huile; et le ton fin d'un arbre, et la gamme des gris pour les façades, et la qualité lumineuse du ciel. (Z., 275).

Et le peintre de continuer à tracer des lignes et des lignes pour retenir sur son esquisse les détails qui affleurent à son esprit. Mais cette fois-ci la description est au compte du narrateur qui prend sur lui de préciser les notes caractéristiques, des notes de couleur que l'oeil du peintre a retenues: une tache rouge, un coin verdâtre, les gris des façades, la luminosité du ciel... Le croquis s'embrouille peut-être, mais dans l'imagination du peintre, il prend l'allure d'une vraie pochade. Quant au lecteur, il sait l'essentiel du futur tableau: les quais de la Seine à cet endroit précis de la pointe occidentale de l'île de la Cité, là où la rivière se sépare en deux courants.

Le vrai travail commence alors. Son grand tableau de huit mètres sur cinq exige la location

d'un nouvel atelier. Puis, il lui faudra acheter une échelle roulante, et bâtir toute "une charpente de cathédrale" devant la toile. Une fois installé, Claude sera pris d'un doute: a-t-il choisi le meilleur moment, le meilleur éclairage? Des mois durant, il ira s'installer sous le pont à différentes heures de la journée, par tous les temps pour étudier les effets de la lumière. Il finira par revenir à son idée première (Description IV):

la Cité qu'il avait vue la première fois, vers quatre heures, un beau soir de septembre, cette Cité sereine sous le vent léger, ce coeur de Paris battant dans la transparence de l'air, comme élargi par le ciel immense, que traversait un vol de petits nuages. (Z., 291).

Puis viendront les études prises sur le vif, le même détail recommencé dix fois. De ce travail préparatoire, certaines études qui occupent plus particulièrement le peintre nous sont décrites par le narrateur d'une manière précise (les numéros nous aideront à lire le texte) (Description V):

(1) Le port Saint-Nicolas le passionna d'abord de sa continuelle activité de lointain port de mer, en plein quartier de l'Institut: la grue à vapeur, la *Sophie*, manoeuvrait, hissait des blocs de pierre; (...) et, (2) pendant des semaines, il s'était appliqué à une étude, des ouvriers déchargeant un bateau de plâtre, portant sur l'épaule les sacs blancs, laissant derrière eux un chemin blanc, poudrés de blanc eux-mêmes, tandis que, près de là, un autre bateau, vide de son chargement de charbon, avait maculé la berge d'une large tache d'encre. (3) Ensuite, il prit le profil du bain froid, sur la rive gauche, ainsi qu'un lavoir à l'autre plan, les châssis vitrés ouverts, les blanchisseuses alignées, agenouillées au ras du courant, tapant leur linge. (4) Dans le milieu, il étudia une barque menée à la godille par un marinier, puis un remorqueur plus au fond, un vapeur du touage qui se halait sur sa chaîne et remontait un train de tonneaux et de planches. (5) Les fonds, il les avait depuis longtemps, il en recommença pourtant des morceaux, les deux trouées de la Seine, un grand ciel tout seul où ne s'élevaient que les flèches et les tours dorées de soleil. (Z., 291-92).

Le travail préparatoire relance donc la description. Certaines phrases fonctionnent comme rappel sémantique et renvoient au projet initial: (1) et (5) aident le lecteur à se remémorer les traits principaux du futur tableau: les berges de la Seine avec le port Saint-Nicolas, les deux trouées de la rivière et la présence de l'île de la Cité. Il ne nous est nullement précisé ce que le peintre conservera de ces études, mais l'on observe l'effort de celui-ci pour dominer son sujet, pour se laisser imprégner par cette matière vivante qui doit devenir matière artistique. Le lecteur n'en imagine que mieux le caractère profondément "mimétique", figuratif et réaliste, de l'oeuvre à venir. Et puis, quatre grands motifs se précisent. Les séries d'études dont la description est au compte du narrateur soulignent ce qui est important pour l'artiste et enrichissent l'idée que se fait le lecteur-spectateur du futur tableau grâce aux maintes nuances apportées pour les motifs: le port Saint-Nicolas et les ouvriers qui travaillent (1) et (2); le bain froid et l'énorme vitalité de la Seine: ici des blanchisseuses, là des ouvriers (3); Le centre de la composition, surtout, semble prendre forme grâce au motif de la barque qui se développe (4); toujours les mêmes fonds qui s'avèrent être le vrai soutien de la composition (5).

Ces descriptions successives et parsemées dans le texte représentent une approche de plus en plus précise et minutieuse de l'objet, une approche exceptionnelle dans le roman, sans pour autant créer de lassitude chez le lecteur, chacun des embrayages descriptifs étant parfaitement motivé et venant fort à propos se glisser dans le tissu narratif. Par ailleurs, en sollicitant à chaque fois la mémoire du lecteur-spectateur, l'écrivain articule dans son esprit d'une manière presque imperceptible toutes ces séquences descriptives, de sorte que l'oeuvre lui devient familière avant même d'être réalisée.

Le moment viendra pour Claude d'abandonner le pont et les études pour travailler directement sur la toile, dans l'atelier. Une "ébauche magistrale", saluée par tous les amis du peintre, ne donnera lieu à aucune description dans le texte, mais le lecteur imagine sans aucune difficulté cette composition de type réaliste du plein coeur de Paris bouillonnant de vie, avec ses ponts et ses horizons. Puis l'ébauche sera gâtée par un excès de travail, un excès d'exigence.

Après de longs mois d'impuissance et d'isolement, il faudra gratter le tableau et recommencer. Lorsque la confiance sera revenue, on pourra de nouveau inviter l'ami d'enfance à venir voir le travail effectué. La visite de Sandoz motivera une nouvelle description quand celui-ci, surpris, découvre que le tableau a subi quelques transformations (Description VI):

(1) D'ailleurs, le sujet restait le même: le port Saint-Nicolas à gauche, l'école de natation à droite, la Seine et la Cité au fond. (2) Seulement, il demeura stupéfait en apercevant, à la place de la barque conduite par un marinier, une autre barque, très grande, tenant tout le milieu de la composition, et que trois femmes occupaient: une, en costume de bain, ramant; une autre, assise au bord, les jambes dans l'eau, son corsage à demi arraché montrant l'épaule; la troisième, toute droite, toute nue à la proue, d'une nudité éclatante, qu'elle rayonnait comme un soleil. (Z., 294).

La mémoire du lecteur est de nouveau sollicitée par cette sorte de phrase mnémotechnique (1) qui introduit la description, rappelant très brièvement les groupes thématiques de la composition. La nouvelle approche (2), qui est prise en charge par le narrateur, est la traduction du regard et du sentiment de Sandoz qui n'est autre, ne l'oublions pas, que le propre Zola. Elle concerne seulement le centre du tableau où le précédent motif de la barque menée à la godille, du remorqueur et du vapeur du touage -l'écrivain renvoie le lecteur aux études prises sur le vif et aux cartons rassemblés pendant les premiers mois de travail, sous le pont des Saints-Pères- s'est transformé donnant lieu à un nouveau type de barque, nettement plus grande, et à de nouveaux personnages dont une femme nue qui occupe le devant du tableau et qui inquiète Sandoz pour son manque de réalisme.

Le lecteur distrait découvrira sans doute en même temps que Sandoz cet accroissement du motif central; pourtant quelques jalons soigneusement posés dans les séquences descriptives qui précèdent sont là pour dire le travail sourd de l'imagination de l'artiste et pour justifier l'évolution du motif. À l'origine, le centre de la composition était vague dans l'esprit du peintre, "une barque sans

doute, là, (...) je ne sais pas bien encore, il faut que je cherche...", puis les croquis pris sur le vif avaient souligné l'importance de "la Cité triomphale au milieu, s'enlevant sur le ciel", la prégnance même de cette image: "cette Cité vue la première fois, (...) cette Cité sereine (...), ce coeur de Paris battant dans la transparence de l'air". À l'occasion des études préparatoires, le peintre revient à son idée du motif de la barque pour occuper le centre de la composition. Quant à l'île de la Cité qui devrait occuper, pour un principe logique, le centre même du tableau, elle est reléguée dans les fonds: "un grand ciel tout seul où ne s'élevaient que les flèches et les tours dorées de soleil". En somme, les différentes séquences descriptives nous invitent à superposer les deux images -celle de la barque et celle de l'île de la Cité- au point de les confondre. Entre les deux trouées de la Seine, la pointe de la Cité pourrait être assimilée à la proue d'un navire. Mais l'assimilation est d'autant plus naturelle qu'apparaît ici le motif de la femme favorisant l'analogie des formes -élancées, verticales: les tours, les flèches s'enlèvent dans le ciel, la femme toute droite-, et celle des couleurs -"les flèches et les tours dorées de soleil", la femme toute nue qui "rayonnait comme un soleil". La progressive allégorisation de la Cité -"ce coeur de Paris battant dans la transparence du ciel"- avait préparé le lecteur à ce symbolisme qui cherche à incarner la beauté de la ville de Paris dans le corps nu de la femme.

L'apparition de cette figure nue dans l'oeuvre du peintre génère une discussion entre les deux amis. Sandoz essaie de le dissuader de garder ce motif de nu, sans y parvenir, sans même obtenir de son ami, les moindres explications concernant cette étrange nouveauté. Et le narrateur d'en analyser la cause évoquant "le tourment d'un symbolisme secret, ce vieux regain de romantisme". Claude feindra de céder aux arguments de Sandoz en parlant de "rhabiller" la figure centrale, mais poursuivra obstinément son rêve de représenter une figure de femme nue au coeur du tableau et de la ville de Paris. Et tous ses amis de s'étonner de "voir cette Vénus naître de l'écume de la Seine, triomphale, parmi les omnibus des quais et les débardeurs du port Saint-Nicolas" (Z., 295). On observe au passage l'emploi de l'adjectif "triomphale" qui ne s'appliquait jusqu'alors qu'à la Cité, ainsi que l'importance des flots de la Seine dans cette nouvelle représentation, importance que l'on aurait pu prévoir ou déceler dans la première description: "Naturellement, la Seine au milieu, large, immense". C'est toute une amorce de rêverie qui s'écrit dans ces deux adjectifs.

Puis Claude déclarera son tableau fini, prêt à partir pour le Salon. Une nouvelle visite de son ami provençal provoque à nouveau une description dans le texte. Cette fois, Sandoz gêné devant l'oeuvre, et profitant de l'absence du peintre, s'installe sur le divan pour l'étudier sans hâte (Description VII):

(1) Les fonds, les quais, la Seine, d'où montait la pointe triomphale de la Cité, demeuraient à l'état d'ébauche, mais d'*ébauche magistrale*, comme si le peintre avait eu peur de gâter le Paris de son rêve, en le finissant davantage. (2) A gauche, se trouvait aussi *un groupe excellent*, les débardeurs qui déchargeaient les sacs de plâtre, *des morceaux très travaillés* ceux-là, d'*une belle puissance de facture*. (3) Seulement, la barque des femmes, au milieu,

trouait le tableau d'un flamboiement de *chairs* qui n'étaient *pas à leur place*; et la grande figure nue surtout peinte dans la fièvre, avait un éclat, *un grandissement d'hallucination d'une fausseté étrange et déconcertante*, au milieu des réalités voisines. (Z., 316-17)

On retrouve à l'incipit de la description la phrase (1) mnémotechnique rappelant au lecteur les grandes lignes du tableau. L'allusion aux débardeurs (2) déchargeant des sacs de plâtre sollicite également son souvenir. Mais le but de la séquence descriptive est ailleurs; il est dans cet accroissement démesuré de la figure centrale de femme, dans les proportions et l'ampleur que prend la vision du peintre. La Cité que l'on devine à peine dans les fonds du tableau restés à l'état d'ébauche ne cesse de dire au spectateur ce caractère symbolique de la vision de l'artiste. Un motif ne remplace pas l'autre. Ce n'est pas sous l'effet d'une fantaisie que Claude a placé une femme dans une barque. La "Cité triomphale" n'est ni oubliée, ni déplacée dans l'espace pictural; elle est représentée autrement, d'une manière plus personnelle. Ce sera d'ailleurs la dernière fois que le romancier rappelle les liens sémantiques qui rattachent cette vision du projet initial. Par la médiation de ce corps de femme qui ne cessera de se charger d'attributs symboliques, le peintre cherchera à traduire son idée toute personnelle, intériorisée et unique, de la ville de Paris.

Cette image intériorisée de la ville Paris sera critiquée, repoussée, car incomprise des autres. Le point de vue focalisateur du segment descriptif antérieur est celui de Sandoz; c'est lui qui analyse l'oeuvre de son ami, assis dans un canapé. Pour la deuxième fois (description VI et VII) nous voyons le tableau à travers son regard, or ce regard devient porteur d'un jugement de valeur. Nous avons souligné, dans la description, toutes les expressions, axiologiques, qui jugent de l'oeuvre et ne se contentent plus d'en traduire le contenu d'un point de vue objectif. Cet investissement subjectif de la description est frappant. Il ne s'agit plus de l'oeuvre, mais d'une interprétation. Seulement, cette interprétation de Sandoz est aussi celle du narrateur puisque le personnage incarne Zola. Certaines figures, -la comparaison "comme si le peintre avait eu peur de gâter..." par exemple- absorbent ces ambiguïtés.

Claude ne se décidera pas à envoyer l'oeuvre au Salon. On apprendra par l'intervention du narrateur (Z., 400) que l'exécution gâte l'oeuvre, que ses tons s'empâtent et s'épaississent, que la cohérence générale tend à se dissoudre. Plus le peintre y travaille, plus l'oeuvre semble se défigurer. Claude y donnera encore des coups de pinceaux, après bien des abandons. Sa femme Christine le découvrira en haut de son échelle, en train de peindre, mais la description est à attribuer au narrateur omniscient (Description VIII):

Il peignait le ventre et les cuisses en visionnaire affolé, que le tourment du vrai jetait à l'exaltation de l'irréel; et ses cuisses se doraien*t en colonnes de tabernacle*, ce ventre devenait un astre, éclatant de jaune et de rouge purs, splendide et hors de la vie. Une si *étrange nudité d'ostensoir*, où des pierreries semblaient luire, pour *quelque adoration religieuse* (...) (Z., 401).

La concentration du romancier sur la figure centrale de la femme traduit bien sûr la place qu'elle occupe dans l'oeuvre, mais surtout l'obsession du peintre. Son ventre qui prend l'allure d'un astre n'est sans doute que le reflet pictural de ce soleil couchant d'une belle journée d'automne sur l'île de la Cité, cette lumière initiale qui ravissait le peintre. Quant au vocabulaire analogique et interprétatif que nous avons souligné, il renvoie à tout un symbolisme de caractère religieux qui imprègne encore les séquences descriptives du tableau *La Cité* dans l'avant dernière scène du roman: (Description IX):

Qui donc venait de peindre cette *idole d'une religion* inconnue? qui l'avait fait 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 vie? (Z., 405).

Cette dernière séquence traduit le regard du peintre qui semble découvrir son oeuvre sous un jour nouveau et accepter, intérieurement, ce symbolisme religieux redevable sans doute à l'oeuvre d'un Gustave Moreau. Sa femme Christine vient de rompre toutes ses amarres intérieures, et de lui dire dans un sursaut de dignité et de rage son vrai sentiment par rapport au tableau, à son travail acharné, aveugle dans l'effort et le sacrifice de vie qu'il a entraîné pour tous les deux (Description X):

- Mais regarde donc! mais dis-toi donc où tu en es! C'est hideux, c'est lamentable et grotesque, il faut que tu t'en aperçoives à la fin! (z., 402)

- Mais, encore un coup, regarde-la donc, ta femme, là-haut! vois donc quel monstre tu viens d'en faire, dans ta folie! Est-ce qu'on est bâtie comme ça? est-ce qu'on a des cuisses en or et des fleurs sous le ventre? (Z., 405).

- (...) Tu as eu beau lui mettre des bijoux dans la peau, elle est fanée comme une feuille sèche... (Z., 406).

Les expressions axiologiques prennent ici le pas sur la description, mais les différentes interventions de Christine, virulentes, apportent tout de même quelques éléments nouveaux, des notations descriptives -les fleurs, les bijoux- qui n'avaient pas retenu le regard de Sandoz, et qui permettent de mieux comprendre la question que se pose Claude: "qui l'avait fait de métaux, de marbres et de gemmes, épanouissant la rose mystique de son sexe (?)" (description IX).

On aura remarqué cette progression de la subjectivité dans les descriptions se rapportant à *La Cité*. La seule subjectivité rencontrée dans les toutes premières était le *moi-énonciateur* de Claude "J'ai pour premier plan", "j'ai le bain froid"..., personnage focalisateur de descriptions par ailleurs d'une parfaite objectivité, ne prenant acte que des groupes, des taches de couleur, de la lumière... Mais la subjectivité, nous avons pu l'observer tout au long du chapitre, joue un rôle important dans ce phénomène de la dérive du sujet.

Par cette approche suivie des différentes descriptions de *La Cité* nous avons tout d'abord pris conscience du nombre et de leur poids spécifique dans la texture narrative. Dans ces quelques pages nous en avons souligné une dizaine qui n'épuise pourtant pas tout le système descriptif de l'oeuvre. C'est dire le caractère minutieux, exhaustif et exceptionnel de ces descriptions. Toutefois il n'est presque jamais question de problèmes techniques ni de la qualité d'une touche; l'aspect formel reste dans l'ombre et ne retient pas vraiment l'intérêt du romancier.

Ces différentes séquences ont pour fonction de montrer les glissements sémantiques de l'oeuvre picturale. Parfaitement ancré dans la réalité, dans ses premières représentations, le sujet s'est lentement transformé pour aboutir à un symbolisme, qui traduit l'émergence de quelque chose de personnel, symbolisme rejeté de tous, des amis du peintre, de sa femme et de lui-même. Mais dans ce glissement progressif, dans cette dérive par étapes, rien n'est gratuit ni anecdotique. La lente transfiguration du sujet montre que l'idée de base reste la même chez l'artiste qui ne fait que chercher "à tâtons" l'image la plus fidèle à cette idée. Au bout du travail, Claude ressent le même attrait pour l'île de la Cité, et le même besoin de la représenter, mais dans son oeuvre un signe en a remplacé un autre, un signe métaphorique et symbolique lui semble mieux convenir à l'idée.

Le système descriptif dans son ensemble est marqué par la répétition de certains éléments, des points d'ancrage qui restent fixes dans les différentes représentations, puis par l'apparition d'une phrase mnémotechnique qui les rappellent au souvenir du lecteur. D'autres dérivent en fonction de certains jalons, sorte de signes avant-coureurs qui indiquent dans quel sens l'évolution peut se faire. Il n'y a donc pas vraiment de disparition d'éléments, mais plutôt l'assimilation de certains signes selon des analogies de formes et de couleurs. Puis apparaissent les expressions interprétatives pour traduire le symbolisme de l'oeuvre, et les expressions axiologiques qui en manifestent le rejet.

Il y aurait beaucoup à dire sur cet échec du tableau de Claude *La Cité*: Christine n'a ni la sensibilité ni la culture nécessaires à la compréhension de l'oeuvre originale; l'opinion de celle qui n'aura de regards bénévoles que par amour pour l'artiste, au début du roman, n'est pas à être retenue. Quant à Sandoz, il est l'écrivain porte-parole du naturalisme, le double de l'auteur qui démontrera, malheureusement, une incompréhension manifeste de l'évolution de la peinture dans les années 1890 - on se souvient de ses "je hais, je hais, je hais". Une obstination d'un sens bien opposé à celle qui trente ans plus tôt avait été lumineuse pour soutenir Manet. Cette opposition au symbolisme n'empêchera pourtant pas l'oeuvre de l'auteur d'évoluer dans ce sens, mais c'est là un autre problème. Sur le sens de ce rejet final de l'oeuvre de Claude il faut souligner qu'il n'est pas le rejet de l'Impressionnisme comme certains l'ont dit, mais seulement le rejet des dérives tardives de l'Impressionnisme et de la peinture postérieure, du symbolisme naissant.

Il serait vain de prétendre retrouver dans le texte espagnol un système descriptif d'une telle

ampleur et richesse de détails. Aucune oeuvre d'art, ni réelle, ni imaginée, n'est soumise à un tel traitement textuel. Aucun oeuvre, aucun tableau ne donne lieu à ces glissements progressifs du contenu conduisant à l'émergence de ce que l'artiste porte en lui de plus personnel.

2.2. Un phénomène d'osmose entre le réel et l'oeuvre d'art.

S'il est une structure, un schème caractéristique des "*Romans de l'artiste*", c'est sans doute l'émerveillement de l'artiste devant un spectacle réel, naturel ou humain. À l'instar de cette scène de première vue que Jean Rousset nous a appris à reconnaître, l'extase de l'artiste, ce moment d'émotion intense qui le ravit et le transporte hors de lui-même, propose dans les romans des variantes qu'il serait intéressant d'étudier. Parfois, cloué sur place, l'artiste est à peine capable d'extérioriser son sentiment en articulant un "Ah! mon Dieu!... ah! mon Dieu! que c'est beau!" (Z., 272). Dans d'autres circonstances, tout en exclamant son enthousiasme -"Ah! fichtre!... ah! fichtre!..." (Z., 74)- il aura le réflexe de partir en courant chercher ses pinceaux pour retenir l'impression par quelques traits hâtifs et fiévreux, sans toutefois cesser de murmurer toujours son "!Ah! fichtre!" (Z., 75). Renovales possède aussi ce même ressort qui le pousse à vouloir reproduire sur le champ l'objet de son enchantement. "Pero ¡qué hermosa estás!... ¡Te pintaría!" lance-t-il à sa femme à Venise lorsqu'une nuée d'oiseaux viennent picorer les fleurs de son chapeau (B.I., 1547), mais l'émotion esthétique prend chez cet artiste des allures le plus souvent emphatiques et théâtrales qui le conduisent à se mettre à genoux devant son idole pour lui déclarer son adoration. Les premiers mots d'amour pour Joséphine seront liés à la contemplation de son corps nu:

Te adoro, Josefina. Eres hermosa como Venus. (B.I., 1539).

Quelques années plus tard, la même scène se reproduira, pareille à elle-même devant la comtesse. L'émerveillement de l'artiste devant la réalité a pour fonction de souligner la source de l'oeuvre d'art. Sans cette secousse première, cet ébranlement de l'être, il n'y aura pas de chef-d'oeuvre. Dans les "*Romans de l'artiste*", à l'origine de tous les grands tableaux, -*Le Plein air* ou *La Cité* de Claude, *La Majita* de Renovales-, on retrouve une même scène, un même transport de l'âme qui élève l'artiste au-dessus de lui-même et lui fait entrevoir l'oeuvre future. Dans les romans qui nous occupent, nous sommes en plein coeur du XIXe siècle; rien d'étonnant que le réel étudié passionnément n'engendre parfois de ces émotions fécondes. Il ne nous appartient pas, par ailleurs, de dire la véracité de cette structure de base; nous nous limitons à en manifester la présence.

La réalité est donc incontournable dans nos romans. Étudiée avec ferveur, elle prête

certaines de ses attributs à l'art. "Faire de la vie" est la grande consigne. Les romans diront de différentes manières les vraies réussites des oeuvres. De celles-ci à celle-là les emprunts sont monnaie courante. Mais dans ce regard en va-et-vient qui s'établit entre un coin de la nature et l'oeuvre d'art qui cherche à le saisir et le reproduire, les emprunts sont loin d'aller toujours dans le même sens. On observe dans les textes une sorte de balancement ou mouvement pendulaire qui ne cesse de parcourir tout le trajet qui sépare l'oeuvre du réel. Les écrivains semblent parfois se complaire à une alternance des descriptions - tantôt le réel, tantôt l'oeuvre d'art correspondante- qui n'aura pas que des conséquences narratives. Il s'avère instructif d'être à l'écoute de tous les échos, les renvois, les clins d'oeil -plus ou moins explicites- qui créent dans les textes une confusion, un enchevêtrement, une intrication sans doute porteuse de sens.

Il existe d'autres stratégies qui seraient à rattacher à ces phénomènes d'échos entre l'oeuvre d'art et la réalité. Dans les "romans de l'artiste", la nature, le réel est souvent contemplé par l'artiste flâneur comme un motif à chefs-d'oeuvre. Claude regarde toutes choses "clignant les paupières, rêvant le tableau" (Z., 212). De retour à Paris, après l'expérience de Bennecourt, "il découvrait des tableaux partout, la ville entière, (...) se déroulait en fresques immenses, qu'il jugeait toujours trop petites, pris de l'ivresse des besognes colossales." (Z., 261). Parfois encore, la nature évoque dans l'esprit de l'artiste l'oeuvre d'un peintre célèbre. En regardant sa fille, ou sa femme nue à la toilette, Renouales se laisse aller à des exclamations:

- Muy bonita, sí, señor; está usted muy bonita hoy. Es usted un verdadero Rubens, señorita; un Rubens en moreno. (B.I., 1556)

Esto es un Rubens puro; esto es el color del Ticiano... A ver nena: levanta los brazos...; así. ¡Ay, eres la maja, la majita de Goya! (B.I., 1544)

La description du réel est parfois ponctuée d'un langage métaphorique, d'origine picturale. La description de la promenade qui précède l'idée du tableau de *La Cité* présente cette caractéristique. Après avoir parcouru les quais de la Seine, Christine et Claude s'arrêtent un long moment sur le pont des Saints-Pères. Les yeux rivés sur l'île de la cité, le peintre crie subitement à femme: "Regarde! regarde!" (Z., 270). Vient alors une longue description dont la charpente structurale est la suivante:

D'abord, au *premier plan*, au-dessous d'eux, c'était le port Saint-Nicolas, les cabines basses des bureaux de la navigation, (...). Puis, *au milieu*, la Seine vide montait, verdâtre, avec des petits flos dansants, (...). Et le pont des Arts établissait un *second plan*, très haut sur ses charpentes de fer, (...) Tout le fond *s'encadrait* là, dans les perspectives des deux rives (...) Mais ce qui tenait *le centre de l'immense tableau*, ce qui montait du fleuve (...) (Z., 270-271)

Sous l'effet de ce métalangage d'origine picturale -que nous avons souligné-, la réalité semble être déjà intériorisée et perçue comme un tableau. L'oeil du peintre sélectionne, élimine, rajoute, encadre et modifie la scène réelle à son gré, tout en rêvant l'oeuvre d'art. Les métaphores qui réduisent

les piétons à "une chevauchée de fourmis" ou les grands omnibus à des "jouets d'enfant" contribuent à ramener cet espace réel immense à des dimensions picturales, et à imaginer l'effet de ces éléments sur le tableau de chevalet. Comparer le pont des Arts à de la "dentelle noire", la trouée de la Seine à "une fuite de miroir", les petits toits du lointain à un "échiquier" ou encore les combles de la Préfecture à "des nappes d'ardoises", c'est interpréter le réel et plaquer sur lui une série d'images-traductions qui viendront prendre leur place d'une manière naturelle sur le tableau.

À l'inverse, on prête souvent à l'oeuvre d'art les attributs du réel. Après la mort de sa femme, Renoir sourit aux aquarelles parsemées dans la maison comme s'il s'agissait de la personne humaine:

Quiso dar las buenas noches a aquella cabez que fijaba sus ojos en él.
Igual sonrisa y el mismo saludo mental tuvo para todas las Josefinas que salían a su encuentro, surgiendo de la sombra de las paredes al encenderse las bombillas eléctricas en salas y corredores. (B.I., 1631).

Mais c'est là un phénomène trop connu pour mériter de s'y attarder. Des phénomènes plus complexes s'offrent surtout dans l'oeuvre de Zola, et d'une manière toute particulière pour le tableau *La Cité* qui nous a précédemment occupé. Nous avons déjà souligné la substance descriptive à nulle autre égale, le luxe descriptif auquel cette oeuvre est soumise; elle est de loin celle qui agrège dans son système tous les procédés, tous les moyens dont disposent les auteurs. Son étude minutieuse ne peut qu'être fructueuse. Elle manifesterait aussi l'extrême complexité et, conséquemment, le *savoir* de l'oeuvre zolienne dans ce domaine.

Lorsque Claude, fouetté par son idée, se met à tracer quelques lignes au crayon sur une feuille de papier et qu'il dit à sa femme, avant de procéder à l'explication de ce qu'il représente: "Tiens! c'est ce que nous avons vu hier..." (Z., 274), le lecteur-spectateur n'est pas seulement riche de la promenade du jour antérieur qui avait déjà donné lieu à trois bonnes pages de description (Z., 269-272), il est également riche de toutes les promenades de Christine et Claude, le long des mêmes quais jusqu'au pont des Saints-Pères du temps de leurs fiançailles (Z., 157-162), promenades qui comptabilisaient six autres bonnes pages ininterrompues de description!! Mais reprenons dans son intégralité la première séquence descriptive concernant l'oeuvre *La Cité*:

- (1) Tiens! c'est ce que nous avons vu hier... (2) Oh! superbe! J'y ai passé trois heures aujourd'hui, je tiens mon affaire, oh! quelque chose d'étonnant, un coup à tout démolir... (3) Regarde! je me plante sous le pont, (4) j'ai pour premier plan le port Saint-Nicolas, avec sa grue, ses péniches qu'on décharge, son peuple de débardeurs. Hein? tu comprends, c'est Paris qui travaille, ça! des gaillards solides, étalant le nu de leur poitrine et de leurs bras... Puis, de l'autre côté, j'ai le bain froid, Paris qui s'amuse, et (5) une barque sans doute, là, pour occuper le centre de la composition; mais ça, je ne sais pas bien encore, il faut que je cherche... Naturellement, la Seine au milieu, large, immense... (Z., 274)

Lorsque Claude, tout en faisant son croquis, interpelle sa femme pour qu'elle suive son

travail et qu'elle comprenne le sens des traits tracés hâtivement pour ne pas laisser s'échapper l'inspiration, le lecteur, induit par le narrateur, a déjà adopté une attitude-compétence, s'il en est une qui soit spécifique, qui le prédispose à visualiser le texte. Les petits mots clefs tels que "Tiens!" (1) ou "Regarde!" (3) incitent à ce changement d'attitude, lui impose de réaliser un effort de concentration - pour infime et imperceptible qu'il soit- afin de suivre le narrateur et de voir l'image. À cet endroit précis du texte, des éléments redondants nous induisent à transformer l'information en une image, en une représentation mentale imagée, au lieu de se limiter à en comprendre le sens.

Il s'agit donc de *voir* mentalement. Bien. Mais qu'est-ce que le texte nous impose réellement de regarder? Est-on à la place de Christine, debout à côté de Claude, le dos courbé pour apprécier de plus près le dessin? Ou nous sommes-nous installés d'emblée sous le pont du Carrousel? En réalité le texte joue sur les deux claviers, celui de l'image proprement dite que l'artiste cherche à produire, et celui de la réalité. "Je tiens mon affaire" (2), le "premier plan" (4), "le centre de la composition" (5)... renvoient au croquis; mais "ce que nous avons vu hier" (1), "oh! superbe" (2), "je me plante sous le pont" (3)... renvoient à la réalité. Remarquons au passage la polyvalence de l'adverbe dans la dernière phrase "Naturellement, la Seine.." qui peut fonctionner dans les deux systèmes, quoique les adjectifs "large, immense" impliquent déjà une rêverie de la Seine et jouent en faveur de l'image; tout comme l'absence de bruit -la faculté auditive inévitablement mise en branle dans l'espace réel n'est pas requise ici- et le double parallélisme -"le port Saint-Nicolas, avec sa grue, ses péniches... c'est Paris qui travaille, ça!" et "le bain froid, Paris qui s'amuse"- qui manifestent une interprétation de l'espace et renvoient encore à l'image, au dessin. En somme, dans certaines séquences descriptives, à y regarder de très près, le réel est intimement lié à sa représentation. L'écrivain offre presque imperceptiblement les deux descriptions confondues.

Dans l'oeuvre espagnole, les phénomènes d'osmose entre le réel et l'art revêtent des formes plus banales, celle -par exemple- qui consiste à offrir au lecteur une description polyvalente, une description qui permette de découvrir le réel par la médiation de l'image. Blasco Ibáñez récidive tout au long du roman quant à l'emploi de cette modalité. À Venise, pendant que le gondolier, habitué au service des artistes, fait placidement sa sieste, Renovales, notre "signore pittore", plus attiré par l'appât du lucre que son confrère Claude, produit des aquarelles en série:

(1) Había pintado un sinnúmero de veces sus aguas muertas y silenciosas, que en todo el día no sufrían otro roce ondulatorio que el de su góndola; (2) dos viejos palacios, con las persianas rotas, las puertas cubiertas de la costra de los años, las escalinatas roídas por el verdor de la humedad, y, en el fondo, un pequeño arco de luz, un puente de mármol, y por debajo de él, la vida, el movimiento, el sol de un canal ancho y transitado. (3) La ignorada callejuela resucitaba todas las semanas bajo el pincel de Renovales; podía pintarla con los ojos cerrados (...) (B.I., 1547).

Ce phénomène de va-et-vient entre le réel et l'image, étudié dans les descriptions

antérieures, n'est plus aussi perceptible. Les deux niveaux existent toujours: le vécu -(1) et (3)- et le coin du réel balisé, composé, représenté et presque déjà encadré -(2)-, mais les échos de l'un à l'autre sont moins retentissants. L'écrivain ne tisse plus autour de ces deux réalités les fils subtils précédemment observés qui racontaient le travail de l'imaginaire. Les deux réalités, existentielle et artistique, ne s'interpénètrent plus de la même façon parce qu'elles ne sont plus même équidistantes; elles se superposent, simplement. L'une vaut pour l'autre. Le point de vue est personnel, mais une fois l'angle sélectionné, l'artiste se limite à copier ce qu'il voit.

Un deuxième exemple, pris de nouveau dans le texte français -il s'agit de la deuxième séquence descriptive de *La Cité*- nous permettra de mieux saisir les différences entre ces descriptions polyvalentes, que l'on trouve dans *La Maja desnuda*, et les implications plus profondes que l'on veut mettre en lumière. :

- (1) Enfin, j'ai le fond, les deux trouées de la rivière avec les quais, la Cité triomphale au milieu, s'enlevant sur le ciel... (2) Ah! ce fond, quel prodige! On le voit tous les jours, on passe devant sans s'arrêter; mais il vous pénètre, l'admiration s'amasse; et, un bel après-midi, il apparaît. Rien au monde n'est plus grand, c'est Paris lui-même, glorieux sous le soleil... (3) Dis? étais-je bête de n'y pas songer? Que de fois j'ai regardé sans voir! Il m'a fallu tomber là, après cette course le long des quais... (4) Et, tu te rappelles, il y a un coup d'ombre de ce côté, le soleil ici tape droit, les tours sont là-bas, la flèche de la Sainte-Chapelle s'amincit, d'une légèreté d'aiguille dans le ciel... Non, elle est plus à droite, attends que je te montre... (Z., 274-275)

Replacée dans son contexte, la grande séquence descriptive -numérotée II dans le chapitre précédent, ici (1) et (4)- montre de quelle manière elle est pénétrée de ce retour à la réalité. "Enfin, j'ai le fond (...) Ah! ce fond, quel prodige!". L'écrivain joue -par l'intermédiaire de Claude- sur les deux registres du visuel, le propre et le figuré. En alternant, à dessein, ces deux expériences, elles s'interpénètrent et s'enrichissent mutuellement. Le segment descriptif commence par l'évocation du croquis (1), évocation qui ne retient que l'essentiel du sujet et se veut neutre, objective, si ce n'était l'emploi de l'adjectif "trionphale". Le souvenir de "la Cité triomphale" provoque à son tour la séquence admirative (2), mais celle-ci, tout orientée sur le vécu, embraye pourtant sur "Ah! ce fond" qui renvoie au croquis. L'écrivain crée à cet endroit un lien étroit dans la parole entre l'expérience réelle, celle du Paris vécu par toutes les fibres du corps, et l'expérience artistique que Claude, Christine et le lecteur sont en train de vivre en suivant les traits du crayon tracés sur le papier. Toute l'émotion affective, tout ce flot admiratif passe insensiblement du réel à l'oeuvre, par infiltrations incontrôlables, et le Paris du croquis à peine ébauché acquiert les attributs du Paris vécu.

Les explications du peintre tendent à isoler la Cité (1). Celui-ci la présente -"trionphale au milieu" -comme s'il s'agissait d'un joyau, et "s'enlevant dans le ciel" -d'un joyau dans un écrin. Cette Cité que Claude a souvent vue (2), elle ne lui apparaît pourtant -comme matière à chef-d'oeuvre, "son

affaire", son "coup à tout démolir"- qu'un beau jour. Car il ne s'agit plus de la Cité communément connue. Dans son esprit il lui a substitué une autre Cité, une Cité balisée, revue et interprétée par l'artiste. Retournons au texte, c'est lui toujours qui nous guide: "la Cité triomphale (...) c'est Paris lui-même, glorieux sous le soleil"; en somme la Cité est devenue l'emblème d'un certain Paris, d'un Paris rayonnant sous la gloire du soleil. Or, ce Paris n'est autre que celui d'une promenade chère à Claude, d'une promenade toujours recommencée avec Christine, du temps de leurs jeunes amours, sous le charme de s'appartenir, d'être déjà "l'un à l'autre, profondément, sans s'être donnés encore" (Z., 159). Le discours de l'artiste renvoie d'une manière implicite, mais tout aussi inévitable, à cette fameuse promenade en fin d'après-midi où il faisait bon de se trouver ensemble, libres sous le soleil, comme un jeune ménage. Pour qui n'aurait pas eu l'idée de relier cette vision de Claude à l'épisode des anciennes flâneries au soleil couchant, l'expression superlative "Rien au monde n'est plus grand" rappelle, cette fois d'une manière explicite un sentiment déjà évoqué lors de ces promenades:

Dans aucune futaie séculaire, sur aucune route de montage, par les prairies d'aucune plaine, il n'y aura jamais des fins de jour aussi triomphales que derrière la coupole de l'Institut. C'est Paris qui s'endort dans sa gloire. (Z., 161).

La description de Claude, et toutes les suivantes concernant son oeuvre *La Cité*, imposent la relecture des pages de descriptions sur Paris. Non seulement le lecteur aborde l'épisode ayant acquis un certain savoir sur la promenade de l'artiste, mais le texte même lui impose ce retour, en en sollicitant la mémoire. Les quelques phrases prononcées par Claude tissent donc des liens serrés. Elles disent l'action de la nature et du réel sur l'être "Ah! ce fond, (...) on passe devant sans s'arrêter; mais il vous pénètre"; puis la transformation de ce même réel sous l'effet du vécu. L'interpénétration du réel et de l'être se déduit des propos de l'artiste et de l'évolution de sa pensée qui lentement le conduit de l'île de la cité à *La Cité*.

Ce phénomène de l'interpénétration est loin, toutefois, de s'être épuisé, car l'écriture ne cesse de la dire de différentes manières. Dans son fonctionnement poétique, les thèmes métaphoriques tissent aussi à leur manière des liens étroits entre les descriptions du réel et celles de l'oeuvre. Nous avons dû signaler déjà que les attributs du tableau symbolique de Claude sont en large mesure redevables des effets du réel. D'un bout à l'autre de leurs promenades, Christine et Claude ont toujours été éblouis par le soleil couchant de Paris. Comme s'ils n'avaient connu de la ville que son aspect féérique, le narrateur évoquera (Description p.157-162) "la poussière d'or", "la Seine pailletée", "une mer phosphorescente", "la flambée de l'astre", le "ruissellement de rayons", "l'or du soleil", "la danse des reflets", "la braise ardente du couchant", "l'incendie", "cette couronne de flammes", "cette poussière d'eau embrasée", "une telle poussée de lumière", "des traits d'étincelles jaillissaient", "une volée de flèches d'or"... Tout ce matériau métaphorique manifeste la grande rêverie de Zola autour de Paris.

On a reproché à Zola les longues descriptions de la ville à propos de son roman *Une Page d'amour*, sans comprendre à quel point cet horizon représentait pour lui tout à la fois un horizon réel, mythique et symbolique, horizon que l'on retrouve dans *L'Oeuvre*. Le corpus métaphorique que nous venons de relever s'articule autour de trois grands thèmes: celui de l'étincellement, du scintillement, lié à celui de la couleur dorée, d'un jaune d'or et un troisième qui se rattacherait au symbolisme du feu. Il était inévitable de voir la figure de femme du tableau *La Cité* lentement se revêtir de toutes sortes de "pierreries", de gemmes, de diamants, de voir son ventre devenir "un astre", sa chair et ses cuisses "de l'or". Des trois thèmes métaphoriques qui traversent toute la rêverie sur Paris, deux au moins se retrouvent sans difficultés dans l'oeuvre d'art comme s'il s'agissait d'un dialogue entre les deux réalités. Il est surtout à préciser que ces thèmes ne se détectent nulle part ailleurs dans le texte. Les coïncidences analogiques n'en manifestent que mieux les phénomènes d'échos, les liens secrets que l'écriture, cherche à former.

Mais il y a d'autres échos plus surprenants. Lorsque Claude sera enfermé dans une sorte de vertige après plusieurs années de travail sur le même tableau, la préoccupation de son oeuvre rentrée en lui-même, il retournera seul contempler un soir l'île de la Cité. Cette dernière promenade génère une nouvelle approche descriptive du coeur de Paris dont les caractéristiques corroborent ces phénomènes d'osmose entre le réel et l'art dont il est question. Arrivé au Pont des Saints-Pères, Claude est confronté à un spectacle que l'on peut lire comme une métaphore de l'oeuvre picturale (Z., 397). C'est une nuit d'hiver "d'un noir de suie". Les quais laissent bien quelques traces lumineuses qui, semblables à des "étoiles fixes", "scintillent", mais le long des quais, les monuments et les bâtisses ne se distinguent presque pas. La pointe de la Cité, Claude ne la voit pas. Le narrateur insiste, à trois reprises: "Il était venu, appelé par elle, et il ne la voyait pas, au fond des ténèbres". Seuls les ponts sont autant de "barres de lumières, de plus en plus minces, faites chacune d'une traînée de paillettes". Et ces lumières vont se refléter dans l'eau et créer un spectacle particulier:

Et là, dans la Seine, éclatait la splendeur nocturne de l'eau vivante des villes, chaque bec de gaz reflétait sa flamme, un noyau qui s'allongeait en une queue de comète. Les plus proches, se confondant, incendiaient le courant de larges éventails de braise, réguliers et symétriques; les plus reculés, sous les ponts, n'étaient que des petites touches de feu immobiles. Mais les grandes queues embrasées vivaient, remuantes à mesure qu'elles s'étaient, noir et or, d'un continuel frissonnement d'écailles, où l'on sentait la coulée infinie de l'eau. Toute la Seine en était allumée comme d'une fête intérieure, d'une féerie mystérieuse et profonde, faisant passer des vagues derrière les vitres rougeoyantes du fleuve. En haut, au-dessus de cet incendie, au-dessus des quais étoilés, il y avait dans le ciel sans astres une rouge nuée, l'exhalaison chaude et phosphorescente qui, chaque nuit, met au sommeil de la ville une crête de volcan. (Z., 397).

Ce spectacle réel et nocturne doit se lire comme une métaphore de l'oeuvre d'art *La Cité*.

On y retrouve, sous des formes très ressemblantes, tous les thèmes analogiques que nous avons identifiés dans les descriptions de la promenade diurne sur les quais de la Seine. Le thème du "scintillement" qui est surtout développé dans la première partie de la description que nous avons résumée, mais décelable encore dans "un continuel frissonnement d'écailles", dans la "féerie"; le thème de l'or, de "la couleur jaune d'or" et celui du "feu" qui est le thème qui prend le plus d'ampleur dans cette seconde partie: "flammes", "incendiaient", "braise", "embrasées", "rougeoyantes", "incendie", "volcan". A ces trois thèmes métaphoriques vient s'en ajouter un quatrième, celui de la couleur noire et du deuil.

La première observation à faire, flagrante, concerne l'ensemble: la Cité tout entière a disparu. De Paris, il ne reste presque rien qui soit vraiment reconnaissable, si ce n'est, avec beaucoup d'imagination et de bonne volonté, la succession des ponts par leur traînée lumineuse, et la Seine. Mais il en était de même dans le tableau *La Cité* où le symbole de la figure de femme nue avait fini par se substituer entièrement à la ville, seuls les fonds, à l'état d'ébauche, en gardaient quelques traces. Le fleuve, en revanche, offre dans la réalité un spectacle qui ressemble fort à un feu d'artifice ou à des feux de Bengale. Ce jeu de lumières et d'étincelles produit en somme le même effet que la figure de femme du tableau. Le thème du noir et du deuil s'incarne dans une image qui préfigure la scène finale du corbillard de Claude avançant lentement dans le cimetière du Père Lachaise: "quelque chose d'énorme et de lugubre, un corps à la dérive" (Z., 398) est entrevu dans la Seine. Quant au thème du "feu", il est inévitable de se rappeler que Sandoz brûle la toile *La Cité*, après la mort de son ami, mort également annoncée dans cette description, d'une manière symbolique, par la lanterne rouge qui "jetait dans l'eau un filet de sang". Dans l'oeuvre de Zola, les fils tendus du réel à l'art puis de l'art au réel sont si foisonnants, si subtils, que l'on en reste nécessairement admiratif.

2.3. L'Allégorisation de l'oeuvre d'art.

La place doit être ici marquée pour cette troisième et dernière stratégie descriptive qui échappe, comme les deux précédentes, à la "grille" de notre point de départ. Nous avons proposé une première approche de ce phénomène à l'occasion de notre étude *L'écriture du roman et la représentation de l'oeuvre*. Nous avons de nouveau abordé d'un autre point de vue, plus approfondi, cette même problématique, lors de la recherche effectuée pour notre Leçon *Femme réelle, femme imaginaire dans les "romans de l'artiste"*. Les instances administratives étant en possession d'une copie de chacune de ces études, il nous a semblé inutile de reprendre ici les textes concernés. Cependant leur attribuer un chapitre dans ce mémoire répond à l'exigence d'explicitier la place réelle de ces études dans le cadre plus général de la recherche que nous nous étions proposé de faire.

2.4. Conclusions

Dans ce chapitre nous avons étudié différents phénomènes liés à la description de l'*image précaire*, c'est-à-dire liés à la description d'un tableau dont le sujet n'est pas arrêté une fois pour toutes. Lorsqu'une oeuvre est ainsi reprise et revisitée du point de vue de son contenu, il en résulte un système complexe fait de plusieurs séquences descriptives dont aucune en soi ne peut être considérée comme représentative ou définitive. Pas même la dernière qui garde encore certains stigmates de cette vision éclatée.

Ces trois phénomènes qui sont autant de manières de dire l'oeuvre d'art nous ont amenée à observer, d'une part, le luxe du déploiement de cette catégorie de l'image dans le texte français. D'une manière plus spécifique, l'oeuvre *La Cité* qui engrange en son sein tous les possibles descriptifs manifeste un savoir, de la part de son auteur, remarquable. Son système descriptif déborde de sens, raison pour laquelle nous avons cru devoir nous y attarder. Des échos de ces trois phénomènes peuvent toujours se retrouver, en cherchant bien, dans le roman espagnol, mais l'on a parfois l'impression de vouloir à tout prix les entendre, de forcer le texte. Non, décidément, le travail de l'écriture est ici bien moindre. Nous avons d'autre part observé que par ces stratégies complexes, toujours liées à la description, l'écrivain n'est pas nécessairement à la recherche d'une nouvelle manière de rendre son objet vivant. Du moins n'est-ce pas là l'enjeu premier ou exclusif. Le travail sourd de l'imagination, les liens qui se créent entre le réel et l'oeuvre... sont autant de défis à relever. Zola n'y manquera pas en leur donnant une réponse poétique.

Dans un premier temps -non pas celui du mémoire, mais de la réflexion- nous avons étudié le phénomène de l'allégorisation de l'oeuvre d'art. C'est dire que des trois stratégies, elle est la plus visible, la plus frappante. Le phénomène n'est pas seulement vérifiable dans les deux romans qui nous occupent; il est un des traits caractéristiques des "Romans de l'artiste". Aucun n'échappe à cette particularité de voir l'oeuvre acquérir certains attributs humains, féminins, puis une vraie place actantielle dans le tissu narratif. En dernier ressort, c'est elle qui conditionne le dénouement, car la dégradation du héros est intimement liée à l'échec de l'oeuvre.

Entre la vie et l'oeuvre, l'équilibre est difficile à garder et l'artiste n'est pas doué pour ce faire. Son travail implique effort, concentration, chasteté. À tout le moins se l'impose-t-il. Le repli sur soi semble être le seul garant d'un travail salubre et fécond. Dans la pratique, ces hommes ont peur de la femme et de leur propre nature d'artiste, obsessive, maniaque, boulimique, insatiable. Le culte de la

Beauté les détourne parfois de la vie tracée, mais l'aventure amoureuse n'est pas faite pour durer. Les femmes n'ont pas l'art d'inventer le bonheur. Aussi ces hommes préfèrent-ils retourner à leurs pinceaux et prodiguer les gestes amoureux à l'oeuvre picturale. Et les romanciers de dire l'emprise réelle de l'oeuvre sur l'artiste, emprise qui n'est autre, sur le plan romanesque, que celle de la femme imaginaire, car la femme, toujours, emblème de la Réalité pour le créateur, occupe une place privilégiée dans les oeuvres. Par ce phénomène de l'allégorisation -aptitude de l'oeuvre à se féminiser, à devenir femme, puis personnage à part entière-, le romancier évoque le dilemme intérieur de l'artiste tout en employant une stratégie des plus efficaces pour faire se dresser le tableau dans le roman.

Dans un deuxième temps, nous avons suivi l'évolution des différentes séquences descriptives d'une oeuvre pour mettre en lumière les glissements successifs qui s'opèrent dans l'ordre de son contenu. Par la dispersion des séquences dans le texte, par la variété des points de vue qui focalisent la description, par les différentes motivations attachées à chacune d'elles, enfin par la variation de leur tonalité verbale, l'écrivain décrit, abondamment, sans entraîner jamais la fatigue du lecteur. Approche descriptive d'une qualité exceptionnelle, elle n'en représente pas moins le système d'une oeuvre dont le sujet infiniment réajustable garde des contours vagues.

Le nombre et la dispersion des différentes descriptions imposent à l'écrivain de bien les articuler. Les séquences initiales, très fouillées, dans un langage objectif avec renfort de mots introductifs pour guider le lecteur, asseoient certaines bases solides. Elles explicitent le sujet, les différents groupes, leur disposition respective dans l'espace pictural... La répétition des éléments primordiaux et des embrayages toujours très soignés qui invitent le lecteur à faire un effort pour visualiser l'oeuvre fixent dans l'esprit un cadre général assez détaillé. Une fois l'oeuvre acquise, une sorte de phrase mnémotechnique qui se décante dans les descriptions successives reprend l'essentiel et le redit d'une manière périodique. La mémoire est ainsi sollicitée, l'oeuvre devient familière. Le seul effet de la petite phrase qui agit comme un refrain connu évoque le tableau et son histoire. Plus tard, le moment viendra de libérer les séquences descriptives de tout ce protocole.

La première description de l'oeuvre et la dernière sont apparemment irréconciliables. Entre les deux, tout un travail de l'écrivain sur l'aspect sémantique du tableau, car ni la facture, ni l'exécution ne l'intéressent vraiment. En début de parcours le tableau sera figuratif -les descriptions sont prospectives-, le caractère franchement réaliste; le contenu colle au réel. Au bout du chemin, une substance symbolique dont le sens peut paraître obscur au lecteur non averti aura modifié la donne initiale. Toutes les étapes intermédiaires seront autant de plongées pour nous permettre de suivre le cheminement d'une idée et d'en saisir le sens.

Entre ces deux réalités picturales les plus éloignées, dans l'imagination de l'artiste, pourtant, une seule et même image. Le but avoué reste identique à lui-même. L'évolution de l'oeuvre ne sera ni

gratuite, ni capricieuse. Elle est l'expression d'un moi qui s'efforce de dire le réel. Mais ce coin choisi de la nature est un coin balisé, encadré, interprété, un coin autour duquel cristallise tout un ensemble de significations. Ce coin de la nature est déjà revu par l'être et tout empreint de résonances personnelles qui, à l'état embryonnaire, apparaissent dans la première représentation de l'oeuvre. L'auteur insiste sur la prégnance de cette réalité vue à travers un tempérament. L'accroissement ou la réduction de certains éléments et l'assimilation progressive d'autres éléments entre eux, par la médiation des phénomènes de l'analogie des formes et des couleurs, déplacent lentement le motif réel, original. Au fur et à mesure que le symbole se développe sur le tableau, le langage descriptif devient métaphorique. Ces attributs symboliques expriment l'émergence de quelque chose de nouveau, de personnel, qui traduit la part de l'imagination et la propre liberté de l'oeuvre. Au-delà du rejet du symbolisme, l'échec est sans doute là, dans le refus -ou la peur- de cette liberté de l'imagination et de l'oeuvre.

L'étude des phénomènes d'osmose nous ont appris que cette liberté de l'oeuvre et de l'imagination est mitigée. La Réalité est incontournable. C'est l'émotion devant le réel qui fait naître l'oeuvre. Elle en est le principe moteur. Du langage métaphorique qui regarde la nature comme une matière à chefs d'oeuvre -ce qui n'a rien d'étrange quand on accompagne un "artiste flâneur"- aux descriptions polyvalentes où l'oeuvre et la nature se superposent, il existe dans les romans toute une gamme de procédés, plus ou moins connus, pour signifier cette part de la réalité dans l'oeuvre. Mais par le jeu d'un va-et-vient constant entre le réel et l'oeuvre, l'écrivain tisse des liens plus serrés pour suggérer une pénétration qui ne se fait pas seulement dans le sens que l'on sait.

Certaines séquences descriptives jouent sur les deux claviers, du réel et de l'oeuvre, qui ne sont pas interchangeables comme dans les descriptions polyvalentes. L'écrivain sollicite la compétence du regard, l'expérience de l'image, mais ce voir impose un souvenir, une expérience du réel qu'il faut rappeler par l'imagination pour interpréter l'image. L'écriture cherche à lier plus avant ces deux expériences.

L'étude du langage métaphorique de l'oeuvre manifeste, à son tour, tout un tissu de thèmes poétiques que l'on retrouve dans l'expérience première de la réalité. Les thèmes sont ceux-là mêmes qui condensaient l'expérience du vécu. L'évolution de l'oeuvre ne sera en somme que le développement de certains de ces thèmes qui appartenaient déjà au regard initial.

Ces échos, ces renvois, ne cessent de nier et de repousser la linéarité textuelle. Ils sont comme un refus d'un sens exclusivement projeté vers l'avant, comme un refus du syntagmatique par les retours qu'ils imposent. Mais en même temps, ces thèmes prennent de l'ampleur dans l'oeuvre picturale, et se développent parfois démesurément. Lorsque l'artiste est de nouveau confronté à la réalité, à cette même réalité qu'il cherche à exprimer, il la retrouve transformée, comme si l'oeuvre avait déteint sur la nature. Elle aussi aura donné lieu à une sorte d'agrandissement hallucinatoire des thèmes inscrits dans

l'oeuvre, mais elle sera porteuse alors d'autres thèmes analogiques qui préludent au destin final de l'oeuvre et de l'artiste. L'homme y a projeté son propre trouble intérieur. Par ce phénomène d'osmose entre le réel et l'oeuvre, entre le réel et le regard de l'artiste, on ne sait plus des deux lequel génère vraiment le sens.

3. CONCLUSION GÉNÉRALE

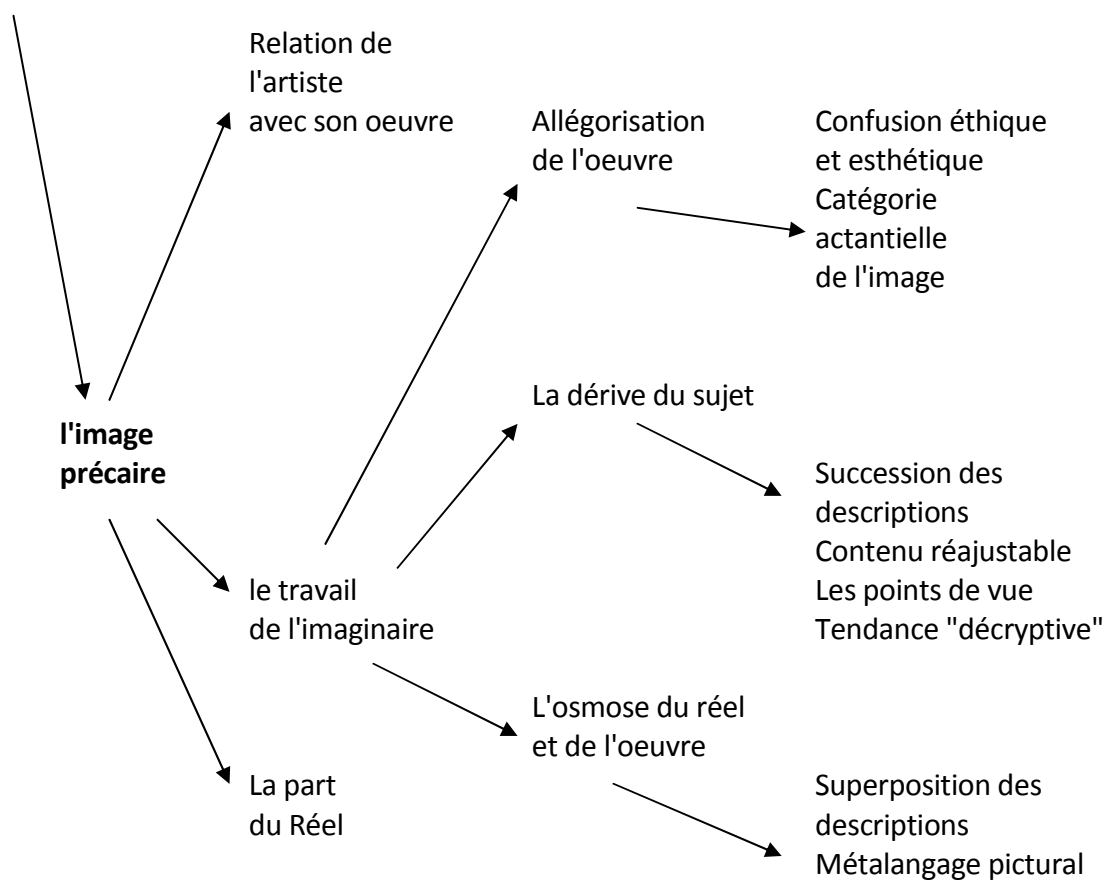
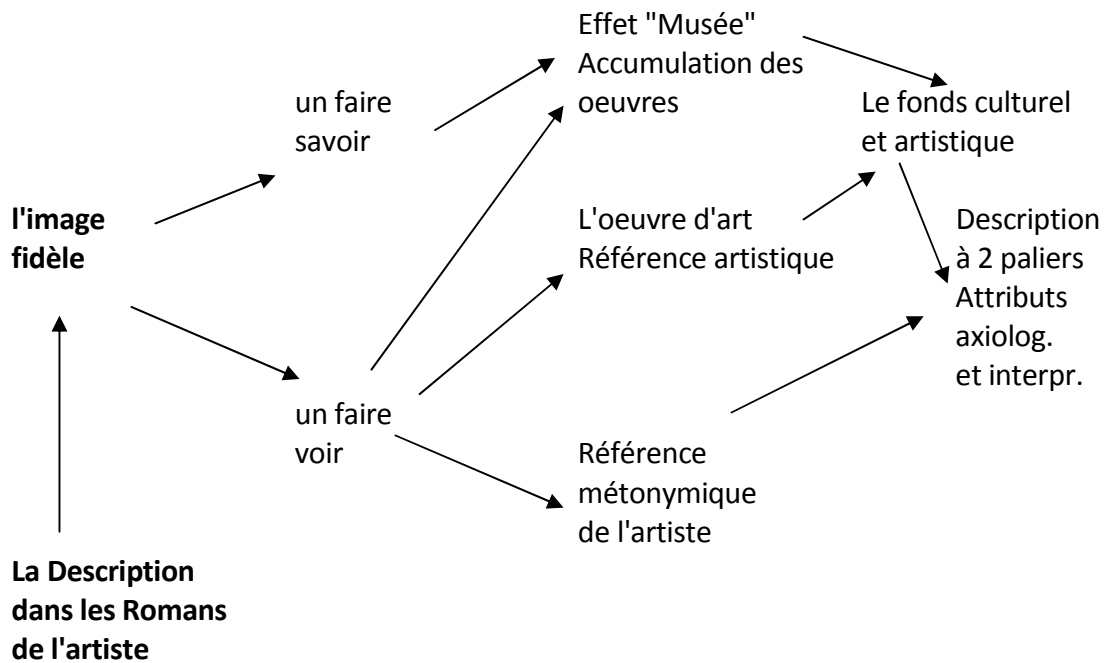
Le parcours que nous venons de réaliser nous aura permis d'observer que le génie de Blasco Ibáñez porte cet auteur d'emblée vers le régime de l'*image fidèle*, alors que celui d'Émile Zola, qui se prête aux deux modalités et manifeste un savoir-faire remarquable dans le domaine de la description, s'incline de préférence vers le régime de l'*image précaire*. C'est la confrontation de ces deux romans qui aura mis en lumière ces divergences. La disparité observée, et qu'il fallait expliciter, a engagé plus ouvertement l'analyse à l'étude de ces systèmes descriptifs complexes rassemblés sous l'étiquette d'*image précaire*, quoique ces derniers soient surtout le fruit et l'*expérience* du texte français.

Ce mémoire aura manifesté plusieurs paradoxes dont le plus important à rappeler est que, malgré la profusion des systèmes descriptifs, dans les "romans de l'artiste" très peu d'oeuvres d'art sont décrites dans le but d'être *évoquées* au point d'en rester vraiment présentes à l'esprit. Certaines le sont réellement. L'allégorisation est alors la stratégie qui s'y prête le mieux. Mais pour la plupart, d'autres enjeux motivent le travail descriptif du romancier.

Les différents systèmes descriptifs de l'*image fidèle* semblent liés à des structures de surface. Ils sont facilement détachables et peuvent donner lieu à de vrais "médaillons" ou "tableaux" lorsque leurs systèmes sont moyennement expansés. Ce sont ces derniers qui ont retenu l'attention des poéticiens et, par conséquent, les systèmes pour l'étude desquels nous étions le mieux munie. Ils nous auront permis de mettre en relief certaines particularités de la description consacrée à l'oeuvre d'art dans un système narratif.

Les systèmes descriptifs de l'*image précaire* sont liés, quant à eux, aux structures syntaxiques plus profondes. C'est dans leur analyse que ce mémoire est sans doute le plus novateur. Mais comme toute pensée qui chemine à tâtons, peut-être a-t-elle gardé quelques maladresses. Néanmoins, l'analyse aura manifesté l'urgence d'aborder ces macro-systèmes descriptifs si étroitement imbriqués dans les structures narratives. Elle aura surtout fait ressortir ce paradoxe, énoncé antérieurement, que le système descriptif le plus développé est porteur d'une tendance "décryptive" et d'une description non pas de l'oeuvre d'art mais de l'imaginaire.

En guise de conclusion générale, nous proposons un schéma d'ensemble, récapitulatif, pour mieux visualiser tous les procédés descriptifs identifiés dans notre étude.



BIBLIOGRAPHIE.

OUVRAGES CONSULTÉS

- ADAM, J.M., *La Description*, P.U.F., 1993
- BLASCO IBAÑEZ, V. *Obras Completas*, Aguilar, 1967.
- V. *Blasco Ibañez: la aventura del triunfo. 1867-1928*. Exposición. Diputación de Valencia. 27 de junio - 30 de sept. 1986. Artes Gráficas Vicent, 1986.
- CONDE GARGOLLO, E. *Blasco Ibañez y el Madrid novecentista*. Madrid, 1967.
- CORTINA GÓMEZ, R. *Blasco Ibañez y la novela evocativa*. Madrid, Maisal, 1974.
- DEBRAY-GENETTE R., "Traversées de l'espace descriptif" in *Poétique* 51.
- DIDIER, B., "Sénancour et la description romantique" in *Poétique*, 51
- DI SALVO, Th. J. *El arte cuentístico de V. Blasco Ibañez. Mito, tragedia y reforma en las obras regionales*. Ann Arbor, MI: UMI 1994
- FONTANIER, P., *Les Figures du discours*. Paris, Flammarion, coll. "Champs"
- FORGUES, R. *V. Blasco Ibañez, mito y realidad*. Barcelona, Puvill, 1987.
- HAMON, Ph., *Du Descriptif*, Hachette Supérieur, 1993
- E CALVEZ, E., "La Description modalisée" in *Poétique*, 99.
- LEÓN ROCA, J.L. *Blasco Ibañez y la Valencia de su tiempo*. Valencia, Ayuntamiento, 1978.
- " *V. B. Ibañez*, Diputación de Valencia, 1986.
- MOLINO, J., "Logiques de la description" in *Poétique* 91,
- REWALD, J. *Cézanne et Zola*. Ed. Sedrowski, Paris, 1936.
- SURIO, L. *Artistas Valencianos*. Quiles, Valencia, 1967.
- TORTOSA, P. *Tres mujeres en la vida y la obra de V. Blasco Ibañez*. Valencia, Prometeo, 1972.
- ZOLA, E., *L'Oeuvre*, Garnier Flammarion, 1974.