

Onzième année, Numéro 24, Automne-Hiver 2016/2017 publiée en hiver 2017

Descriptions impressionnistes dans *La Curée* de Zola: étude linguistique

JOOZDANI Zohreh

Maître assistant

Université d'Esfahan

E-mail: Zohreh_joozdani@yahoo.com

AZIMI-MEIBODI Nazita

Maître assistant

Université d'Esfahan

E-mail: Nazita_azimi@yahoo.com

(Date de réception: le 30 septembre 2016- Date d'approbation: le 27 octobre 2016)

Résumé

L'étude des passages descriptifs de *La Curée* de Zola et l'examen détaillé des aspects pittoresques de cette œuvre confirment et renforcent les rapports réciproques entre l'art pictural et la littérature que le romancier naturaliste a créés par un déploiement d'images féeriques et de spectacles splendides dans ses écrits. Ces tableaux montrent l'intérêt artistique du roman zolien et le choix du romancier dans l'écriture impressionniste des scènes. S'inspirant de ce courant et novateur dans ses descriptions, Zola va à la rencontre de la modernité, en se servant de cette nouvelle façon d'expression. Le présent travail, s'intéresse à une étude linguistique de *La Curée* afin de mettre en évidence les moyens linguistiques dont se sert l'écrivain pour briser les frontières entre l'art et la littérature. L'analyse linguistique nous permettra de montrer qu'un emploi différent des articles, des verbes, des noms, des adverbes et d'autres éléments grammaticaux a permis à Zola de faire montre d'une extrême habileté dans la transposition de la réalité en impression.

Mots clés: Zola, *La Curée*, Description, Impressionnisme, Naturalisme.

Introduction

La description est un effort fourni par l'auteur dans l'objectif de produire un texte qui s'opposera à la linéarité ordinaire du style. Selon Hamon, la récurrence de certains personnages, certaines scènes, et certaines structures types peut assurer et accentuer la perceptibilité d'un système descriptif. (Hamon, 1993: 69) La description « est donc un lieu d'embranchement [...] entre un texte et une image; ou bien elle doit se constituer elle-même comme "tableau", ou bien son seul intérêt est de permettre à un peintre [...] de la prendre comme modèle pour créer un "tableau" ». (Hamon, 1993: 12)

Quant au mouvement pictural de la fin du XIX^{ème} siècle, on assiste chez les auteurs de cette époque à une forte évolution de la description et ce, grâce à l'influence des peintres impressionnistes qui privilégient la représentation de l'instantanéité des phénomènes les plus fugitifs. Ces auteurs doivent à l'impressionnisme une manière particulière de percevoir le monde et la nature qui leur permet désormais de assister à des colorations jusqu'alors inconnues dans la peinture. Ces auteurs prennent ainsi l'initiative de familiariser les lecteurs avec ce que l'on n'aperçoit pas forcément en s'attachant simplement à l'impression que produisent les différents éléments tels la lumière, le brouillard, le nuage, etc.

D'un autre côté, les écrivains naturalistes ont tenté de rapprocher la littérature à l'art. L'amitié d'Emile Zola avec le peintre Paul Cézanne à Aix procure au naturaliste l'occasion de fréquenter les artistes et les peintres. À Médan aussi, Zola est entouré de fidèles compagnons et camarades de jadis comme Cézanne, Solari, Marius Roux, Guillemet et les amis écrivains comme Flaubert, les Goncourt, Daudet. (Le Blond-Zola, 2000: 123) Plus tard, Zola entretient des relations étroites avec de jeunes peintres comme Pissarro, Monet, Manet et Renoir qui veulent imposer une nouvelle manière de peindre. La compagnie de ces artistes, regroupés à partir de 1874 sous le nom d'impressionnistes, exerce une influence incontestable sur l'esthétique et l'écriture de Zola qui en est marqué durablement pour devenir un écrivain distinct de son époque notamment dans le domaine de la description. Selon

Hamon, ainsi que « les peintres qui ont en vue de dissoudre le personnage dans les fonds du tableau ou d'assimiler le personnage à un pur motif "décoratif" au sein de la surface peinte », pour « Zola, la description n'est jamais approchée ou construite comme "type" textuel et c'est toujours une approche référentielle (la description, c'est la partie d'un texte où il est parlé d'objets, ou de paysages, de la nature, ou de l'espace, ou des choses etc.) qui prédominent ». (Hamon, 1993: 34-5)

Pour le choix de ses sujets, à l'instar des peintres de son époque, Zola s'inspire de la réalité quotidienne et la traite avec simplicité. Sensible aux jeux de lumière, à la variété des couleurs, aux impressions ressenties pour créer un tableau impressionniste, il privilégie ce regard neuf et mène ainsi une enquête scientifique. Par l'emploi des qualificatifs précis et le jeu du vocabulaire propre aux couleurs et à la lumière, Zola atteint la perfection dans la technique descriptive. Cette précision concrète et réaliste des descriptions relève de l'objectivité et de la vision artistique de l'auteur. En effet, l'écrivain oriente le lecteur vers la découverte des instants fugitifs des spectacles étranges car la cohésion lexicale du texte repose sur le choix de termes qui s'attachent, d'une façon adéquate, aux autres parties sémantiques. Ainsi, l'impressionnisme est-il un style caractérisé par un nombre de procédés qui tendent d'accorder la primauté à la sensation brute et fugace. (Gardes-Tamine, 2001: 115) Dans l'exemple tiré de la page 11 de *La Curée* (1992), une « soirée d'une fraîcheur aiguë », l'attention de l'auteur est portée sur le caractère que possède le mot « soirée » comme caractère et sensation qu'elle transmet. Alors que s'il s'était contenté de parler de « la soirée fraîche », cela n'aurait évoqué que la simple représentation d'une qualité et d'une propriété. Cette nominalisation paraît produire l'impression et la perception du mouvement et de la continuité du procès. Il semble bien que ce que les chercheurs appellent la technique descriptive de Zola, c'est justement le fait de faire voir dans le texte la vision des personnages. (Adam, 1989: 26)

Les scènes de *La Curée*, mi-récits, mi-descriptions, sont caractéristiques de l'art de Zola. La promenade d'un couple ordinaire en banlieue parisienne

sert de prétexte à la description du panorama de Paris que renouvelle la technique impressionniste. La métaphore filée de l'océan traduit l'immensité, le mouvement, le bruit, la vie. On dirait que Zola se prend comme rival devant les peintres. L'ampleur des phrases est aussi une des caractéristiques du style impressionniste et le regard de Saccard est bien celui d'un peintre; ce qui, à son tour, traduit ce procédé d'immensité.

Cette faculté de voir et de faire voir les dimensions invisibles, et plus encore, le pouvoir de transmettre cette expérience, sont renforcés par la cohésion des descriptions avec le reste du texte, comme dans l'exemple qui suit: « Le soleil, haut sur l'horizon, coulait, emplissait d'une poussière d'or les creux des feuillages, allumait les branches hautes, changeait cet océan de feuilles en un océan de lumière. » (Zola, 1992: 466) Pour créer des scènes descriptives impressionnistes inédites, Zola recourt à une large utilisation de la description et, au lieu de produire une série de descriptions simples et sans mouvements, il essaie plutôt d'enrichir son texte descriptif par l'emploi d'un lexique riche, expressif et spécialisé.

Le texte de *La Curée* comprend une multitude de passages descriptifs impressionnistes. L'originalité de ce roman réside dans cet aspect exceptionnel utilisé par Zola et fait que sa technique diffère tout à fait des descriptions classiques. C'est ainsi que l'on peut parler d'une fusion de l'écriture et de la peinture.

Cadre Théorique

C'est avec les romans réalistes du XIX^{ème} que la description prend des formes particulières, organisées et parfois difficilement repérables, tant narration et description sont entrelacées dans les textes. Reconnaisant plusieurs fonctions pour la description, Gardes-Tamine souligne l'importance particulière des fonctions d'*asyndète* pour l'énumération et d'*antithèse* pour le contraste. Ces deux fonctions reviennent en fait respectivement à l'objectivité et à la subjectivité des notions différentes. C'est ce que Maingueneau appelle en fait la classifiante et la non-

classifiante. Gardes-Tamine précise qu'outre ces grandes fonctions, la description pourra également ralentir le cours du texte ou y introduire carrément une pause. (Gardes-Tamine, 2001: 114) D'autre part, les descriptions en tant que micro-unités linguistiques et stylistiques appartiennent aux unités plus larges et n'ont pas de sens que lorsqu'elles sont insérées dans un récit. (Gardes-Tamine, 2001: 109) Pourtant, dans les textes réalistes ou naturalistes du XIX^{ème} siècle, on rencontre les spécificités d'un texte descriptif en tant que techniques esthétiques d'écriture.

La description est la technique de la mise au premier plan de l'objet à décrire. Le roman de Zola, étudié du point de vue de classifiante, laisse apparaître que l'utilisation des groupes substantivaux précédés de déterminants indéfinis (un, une) donne lieu à des dérivés d'adjectif ou à des noms dérivés de verbe, créant ainsi un effet impressionniste. Comme le souligne Gardes-Tamine, au XIX^{ème} siècle, il ne s'agissait pas de présenter des lieux pittoresques et vrais, « mais de planter un décor où se mêl[aient] éléments littéraires, éléments plastiques, éléments philosophiques, reliés à une tradition ». (Gardes-Tamine, 2000: 109) La description n'avait pas encore les fonctions qu'on lui attribue aujourd'hui. On décrivait alors les paysages à partir des lieux agréables - *locus amœnus* - et lieux horribles - *locus terribilis* - mais selon Gardes-Tamine la signification du lieu - agréable ou terrible - est plus importante que son évocation. (Gardes-Tamine, 2001: 109) Ce sont bien sûr, ces éléments littéraires, plastiques, philosophiques et grammaticaux qui servent à décrire les paysages et à transformer les lieux agréables - *locus amœnus* - en lieux horrible, *locus terribilis*. Ces transformations aboutissent à des créations littéraires descriptives et créent ainsi une mise en relief stylistique et des transformations propres à chaque écrivain. Néanmoins, la description n'étant pas toujours facile à identifier, il faudrait d'abord repérer des éléments démarcatifs, soulignés par Gardes-Tamine, pour pouvoir déterminer les frontières entre la description et le récit à savoir la fenêtre ou les verbes de perception. Ainsi, peut-on mentionner la métamorphose de la serre, en un lieu de péché où les feuillages prennent

« des apparences confuses et équivoques, que leurs désirs fixaient en images sensuelles ». (Zola, 1992: 288) De même, les passages concernant la transformation de Paris en un lieu de perversion et de corruption pourraient être des exemples appropriés de ce type de description, c'est-à-dire de la transformation de *locus amœnus* en *locus terribilis*.

Dans son ouvrage *Textes descriptifs*, Adam parle de Maupassant qui, dans la *Préface à Pierre et Jean*, évoque le fonctionnement linguistique des séquences descriptives et ajoute que l'une des fonctions de la description est de donner l'impression et l'illusion du vrai. Adam s'appuie sur ces propos pour proposer une analyse du problème de l'insertion de la description dans un récit. Pour Adam, un récit ne vivra pas sans ses parties descriptives, car c'est à la description que le texte doit cet aspect rêveur du réel même si elle perturbe en apparence le cours du récit. (Adam, 1989: 37)

Pour dire le monde, tout écrivain doit se référer aux éléments linguistiques et extralinguistiques en rapport avec le contexte. Se servant du système langagier, Zola fait référence aux objets qui entourent les personnages, de façon à ce que l'allocutaire voie les scènes en imagination comme s'il s'agissait d'un tableau.

La description et la peinture ont toutes deux pour points communs l'insinuation d'une impression supposant l'élaboration d'un cadre ou d'un contour fixe ainsi que la présence d'un observateur-énonciateur et d'un interlocuteur, allocutaire dans des circonstances déterminées. Dans l'écrit impressionniste, l'observateur est censé voir comme un peintre. Ainsi, la perception des choses se modifie-t-elle en termes de « continu/discret, objet/processus ». (Maingueneau, Philippe, 2000: 104) L'auteur crée des « catégorisations perspectives élémentaires ». (Maingueneau, Philippe, 2000: 104). C'est en jouant sur la perspective des choses que l'écrivain tente de changer leur aspect et les rendre plus naturelles, créant ainsi un univers de mélange d'impression et de réel continu. Autrement dit, c'est par exemple, en changeant la catégorie grammaticale ou syntaxique des expressions qu'il atteint l'effet désiré.

D'après Maingueneau, dans les romans de la fin du XIX^{ème} siècle, ce regard de peintre est appelé écriture « artiste ». « À cette époque, la littérature s'ingénie à trouver dans la langue des ressources qui lui permettraient de rivaliser avec la peinture. La détermination nominale est un des moyens privilégié pour y parvenir. » (Maingueneau et Philippe, 2000: 104) Pour ce faire, au lieu de se servir de verbes ou d'adjectifs, l'écrivain utilise les noms définis ou indéfinis par les déterminants. L'extrait ci-dessous de *La Curée* illustre de façon plus claire, les caractéristiques de la description impressionniste définies par les linguistes.

Analyse linguistique de l'extrait choisi

La méthode d'analyse proposée par Maingueneau dans la structure suivante: « [...] mais toujours le mot cherché se dérobaît dans la nuit tombante », montre comment les groupes nominaux tels « mot cherché » et « nuit tombante » témoignent d'une opposition entre un sujet qui perçoit et le spectacle perçu; autrement dit, dans ce type d'écrit, c'est à un processus continu et à un fait inaccompli qu'on a affaire. Il s'agit en effet d'une distinction d'aspect et d'action. L'expression adjectivale « mot cherché » est employée au lieu de la proposition « mot qui était cherché » et « nuit tombante » au lieu de « nuit qui était en train de tomber ».

Notre analyse cherche à mettre en évidence l'utilisation, par Zola, de termes, d'expressions et de techniques stylistiques en vue d'une réception impressionniste de l'œuvre. L'étrange tableau que forment le lac et les arbres et la description du Bois de Boulogne à la fin d'un après-midi d'octobre fait l'objet de la contemplation de Renée:

« La nuit était presque venue; un lent crépuscule tombait comme une cendre fine. Le lac, vu de face, dans le jour pâle qui traînait encore sur l'eau, s'arrondissait, pareil à une immense plaque d'étain; aux deux bords, les bois d'arbres verts dont les troncs minces et droits semblent sortir de la nappe dormante, prenaient, à cette heure, des apparences de colonnades violâtres, dessinant de leur architecture régulière les courbes étudiées des

rives; puis, au fond, des massifs montaient, de grands feuillages confus, de larges taches noires fermaient l'horizon. Il y avait là, derrière ces taches, une lueur de braise, un coucher de soleil à demi éteint qui n'enflammait qu'un bout de l'immensité grise. Au-dessus de ce lac immobile, de ces futaies basses, de ce point de vue si singulièrement plat, le creux du ciel s'ouvrait, infini, plus profond et plus large. Ce grand morceau de ciel sur ce petit coin de nature, avait un frisson, une tristesse vague; et il tombait de ces hauteurs pâlissantes une telle mélancolie d'automne, une nuit si douce et si navrée, que le Bois, peu à peu enveloppé dans un linceul d'ombre,... ». (Zola, 1992: 18-19)

D'après Maingueneau, toute description repose sur quatre procédures: une procédure d'ancrage (la description part d'une dénomination de l'objet et/ou y aboutit); une procédure d'aspectualisation (il s'agit d'énumérer les qualités de l'objet décrit ou d'énumérer les parties qui le composent); une procédure d'assimilation (rapprochements comparatifs ou métaphoriques avec d'autres objets); une procédure d'enchâssement (chaque sous-partie mentionnée fait à son tour l'objet d'une description). (Maingueneau, 2000: 128)

Pour la suite de ce travail, nous avons envisagé d'appliquer ces quatre procédures et les deux notions de Gardes-Tamine à l'extrait choisi et d'en faire une superposition. « La description consiste à recatégoriser les éléments statiques qui composent l'objet décrit en leur attribuant les sèmes "animés" et "dynamiques" (niveau sémantique) et, au plan syntaxique, le statut de sujet de verbe d'action. » (Adam, 1989: 40) À cet effet, les auteurs impressionnistes entreprennent différents moyens, tels l'emploi fréquent de 1- participes passé et présent 2- détermination nominale, 3- métaphorisation, 4- verbe à l'imparfait, 5- adverbiation, 6- dispersion des objets, etc. C'est donc ce travail sur la catégorisation des mots qui mène à ce changement de perspective et à la création de la notion de continuité. Les stratégies linguistiques citées ci-dessus sont largement observables, rien que dans un petit passage du début du roman.

1- Le choix stylistique de l'auteur provient du fait que le participe passé *cherché* et le participe présent *tombante* suggèrent une idée de continuité et de perspective sans fin. (Grevisse, 1995: 149) Tandis que l'autre expression possible, c'est-à-dire *mot qui était cherché* et *la nuit qui était en train de tomber* suggèrent plutôt au lecteur un acte accompli, terminé, ayant déjà pris fin; autrement dit, c'est un fait achevé, accompli dans le passé. Ce sont donc les participes passé et présent employés seuls, sans sujet (verbe au mode impersonnel), qui possèdent cette faculté d'évoquer l'impression du déroulement et d'aspect que le verbe conjugué au passé ne transmet pas. D'un autre côté, de même que les peintres, Zola se fixe un point à partir duquel il observe et contemple le cadre à décrire. L'exemple est l'incipit de *La Curée*: « Au retour, dans l'encombrement des voitures qui rentraient par le bord du lac, la calèche dut marcher au pas. Un moment, l'embarras devient tel, qu'il lui fallut même s'arrêter. Le soleil se couchait dans un ciel d'octobre, d'un gris clair, strié à l'horizon de minces nuages... ». (Zola, 1992: 7)

Dans ce passage, c'est le terme *encombrement*, nominalisation du verbe, qui crée l'impression de continuité, de mouvement et marque le procès en cours. La catégorie grammaticale *nom* possède aussi cette particularité d'évoquer les actes d'une manière continue, particularité qui manque aux verbes conjugués à cause de leur caractère ambivalent de verbe et la réception d'acte accompli qui en découle. (Grevisse, 1995) De même l'emploi de lexiques tels *embarras* et *encombrement* justifie l'arrêt des voitures et sert à l'auteur pour créer une occasion de halte et de pause qui permet une observation plus longue et plus détaillée.

Ce phénomène est présent dans la transposition de la proposition *roulement continu des voitures* en la phrase « des voitures qui roulent et le bercement souple de la calèche en des calèches qui bercent d'une façon souple ou des coins de paysages environnant en des coins de paysages qui environnent ». (Zola, 1992: 7) Dans les expressions ci-dessus, l'analyse sera identique à celle des participes passés: l'emploi du suffixe *-ment* et *-ant* par

Zola opère une transformation nominale ou adjectivale du verbe, suggérant une impression et de déroulement et de continuité. Dans *La Curée*, Zola se sert de ce moyen d'expression au moins 80 fois, en ce qui concerne les *-ment* et plus de 200 fois quant aux *-ant* dans le premier et le deuxième chapitres de l'œuvre et c'est cette fréquence qui constitue le point d'appui de cette perception impressionniste.

2- La détermination nominale dans cette œuvre s'opère sur deux niveaux: d'abord, le fait de précéder tous les noms d'un article indéfini qui constitue un changement de catégorie grammaticale conduit le lecteur vers une nouvelle perception des choses, à savoir l'imprécision et par conséquent vers une vision impressionniste. Au début du chapitre 1, dans le cadre déjà établi du soleil couchant, les gens se plaisent patiemment à se surprendre sous cette attente qui est introduit par le verbe *s'arrêter* et se prolonge indéfiniment. « [...] un lent crépuscule tombait comme une cendre fine. Le lac, vu de face, dans le jour pâle qui traînait encore sur l'eau, s'arrondissait, pareil à une immense plaque d'étain; à cette heure, des apparences de colonnades violâtres, [...]; puis, au fond, des massifs montaient, de grands feuillages confus, de larges taches noires fermaient l'horizon. » (Zola, 1992: 18-19)

Dans leur curiosité indiscrete, les gens vont aussi loin que Renée qui, se rendant compte qu'elle voit mal, décide de prendre son binocle et d'« examiner la grosse Laure d'Aurigny tout à son aise, d'un air parfaitement calme ». (Zola, 1992: 9) Cependant, ces observations précises ne satisfont pas Zola qui prolonge l'arrêt des voitures comme suit: « Les voitures n'avançaient toujours pas ». (Zola, 1992: 9) Ainsi, l'adverbe *toujours* marque la prolongation de l'arrêt et cette focalisation sur la scène. Cette occasion que crée l'auteur permet aux personnages de contempler le paysage le plus longuement et le plus précisément possible. Ce procédé se réalise à deux niveaux grammatical et syntaxique: par des procédés tels que la nominalisation ou l'emploi direct des verbes, la nature des verbes, l'emploi des articles indéfinis, le déplacement des adjectifs, etc.

En ce qui concerne la place des adjectifs, Maingueneau préfère parler de la classifiante et de la non-classifiante, parce que pour lui c'est l'emploi de l'adjectif dans un contexte qui en détermine le sens. (Maingueneau, 2003: 157) Nous avons précisé plus haut qu'il reconnaissait pour certains adjectifs un caractère objectif et pour d'autres un caractère subjectif. Quant aux objectifs, il les définit comme indépendants de l'énonciation tels « dans une sorte d'air alangui et morbide » (Zola, 1992: 23). *Morbide* est un adjectif classifiant qui, même hors contexte, qualifie et évalue *l'air*.

Pour mieux approfondir la question, prenons, dans *La Curée*, l'exemple de l'adjectif *aigu* employé sous deux de ses trois formes. *Le Robert* définit l'adjectif *aigu* de façon qui suit: 1- qui se termine en pointe ou en tranchant, 2- qui produit une sensation vive, pénétrante, 3- contraire de grave en ce qui concerne les accents orthographiques (1981, 87). Voici les exemples relevés de *La Curée* dans lesquels l'adjectif *aigu* est employé dans son emploi classifiant, du fait de leur sens toujours objectif, hors contexte: *méningite aiguë* (Zola, 1992: 478), *crise aiguë*, *note aiguë* (Zola, 1992: 299), *regard aigu* (Zola, 1992: 117). Tandis que les subjectifs sont typiques et dépendants du contexte et par conséquent, syntaxiquement appropriés: *une soirée d'une fraîcheur aiguë*, (Zola, 1992: 11) *amour aigu*, (Zola, 1992: 387), *sourire aigu* (Zola, 1992: 387), *sensation aiguë* (Zola, 1992: 475), *curiosité aiguë*. (Zola, 1992: 11) La fraîcheur, étant une notion subjective ne peut être aiguë, d'où l'utilisation de l'adjectif dans son emploi non-classifiant. Il en est de même pour les substantifs des autres exemples relevés, car c'est ce contexte particulier qui aide la compréhension de sens. Selon Maingueneau, cette démarche « c'est procéder à une évaluation » (Maingueneau, 2003: 157).

D'une façon implicite et à l'aide d'une phrase, Zola invite le lecteur à saisir une scène par le biais des yeux et, dans certains cas, par un moyen améliorant la vue tel le binocle, le clignement des yeux. La curiosité est grande car « tout Paris était là ». (Zola, 1992: 9-10) Il est à rappeler qu'en utilisant plutôt des noms à la place des verbes, au lieu de montrer un objet

fixe, Zola fait part au lecteur d'une continuité et d'un processus. Cela donne au lecteur-observateur l'impression d'un spectacle non pas « reçu » mais « perçu ». C'est donc en jouant au niveau de la grammaire du texte que Zola change la réception de son œuvre pour la rendre impressionniste.

3- L'emploi des métaphores est un autre procédé par lequel Zola peint des tableaux vivants et impérissables. D'un côté, il choisit des sujets qu'il exprime de façon métaphorique: *la poussière d'or du soleil* (Zola, 1992: 121) *la pluie d'or du soleil, la poussière d'or volante.* (Zola, 1992: 122) De l'autre, c'est l'emploi des verbes de mouvement qui lui sert à produire l'effet et l'impression de progrès et des actions mouvantes et non-figées. Dans le premier chapitre on lit: *la nuit tombe, comme une cendre fine, le lac est pareil à une immense plaque d'étain, les troncs minces des bois d'arbres semblent sortir de la nappe dormante.* Ainsi, pareillement à la peinture, l'écriture impressionniste se réalise-t-elle par la création des éléments métamorphosés qui s'animent et ne demeurent pas figés.

4- Cette animation des sujets et ce progrès continu se font également par l'emploi des verbes à l'imparfait, temps de la continuité dans le passé. « La nuit était presque venue; un lent crépuscule tombait comme une cendre fine. Le lac, [...], s'arrondissait, [...] les bois d'arbres verts dont les troncs minces et droits semblent sortir de la nappe dormante, prenaient [...] puis, au fond, des massifs montaient, de grands feuillages [...] ». (Zola, 1992: 18-19) L'emploi des verbes de mouvement tels *venue, tombaient, s'arrondissait, montaient,* etc. à l'imparfait de l'indicatif renforcent l'impression d'animation, de mouvement, de déplacement et d'actions en cours.

5- L'adverbiation et l'emploi de l'adverbe d'intensité servent aussi de moyen de renforcement et d'appui pour les phénomènes que présente l'auteur impressionniste. En voici quelques exemples: « il acheva cavalièrement sa phrase » (Zola, 1992: 18), « d'un ton hypocritement moqueur » (Zola, 1992: 18), « sonnait hautement » (Zola, 1992: 17), « de ce point de vue si singulièrement plat » (Zola, 1992: 19), « si artistement mondaine » (Zola, 1992: 19).

C'est aussi par le biais des adverbes d'intensité tels *grand, petit, telle, si, tout*, ainsi que bien d'autres, que nous pouvons observer les transformations impressionnistes. Outre ces adverbes, dans le passage suivant, les termes tels *colonnades, massifs* et *hauteur* sont aussi à souligner parce qu'ils marquent l'idée d'intensité et de quantité et ce, dans l'ensemble du roman. *De grands feuillages confus, de larges taches noires, des massifs, des apparences de colonnades violâtres*, « les bois d'arbres verts [...] prenaient, à cette heure, des apparences de colonnades violâtres, [...]; puis, au fond, des massifs montaient grands feuillages confus, de larges taches noires, fermaient l'horizon; [...] le grand morceau de ciel avait [...] et il tombait de ces hauteurs pâlissantes une telle mélancolie d'automne, une nuit si douce et si navrée, que le Bois, peu à peu enveloppé dans un linceul d'ombre, perdait ses grâces mondaines, agrandi, tout plein du charme puissant des forêts ». (Zola, 1992: 18-19)

6- Comme nous l'observons dans l'exemple ci-dessus, la dispersion des objets et la confusion des traits suggèrent des contours imprécis comme dans les tableaux impressionnistes. L'examen de ce court passage en vue de relever ces confusions montre alors que presque tous les éléments choisis inspirent une impression de tableau peint.

Il est à noter que le contraste ombre-lumière et l'évocation de sentiments sont aussi les caractéristiques de la description impressionniste. Voici quelques exemples par lesquels Zola nous fait part des sentiments de son personnage Renée. « Renée, dans ses satiétés, éprouva une singulière sensation de désirs inavouables. » (Zola, 1992: 19) « Des ardeurs perçaient sous les mines aristocratiques de la grande mondaine. Elle ne clignait plus les paupières; la ride de son front se creusait durement; sa lèvre d'enfant boudeur s'avancait, chaude, en quête de ces jouissances qu'elle souhaitait sans pouvoir les nommer. » (Zola, 1992: 20)

La transposition du réel en flou, surtout au deuxième chapitre, est réalisée en fait dans la description, sous forme de tableaux impressionnistes des différents lieux de la ville de Paris. On peut citer la description des endroits

tels que Le café Riche et Le boulevard, décrits de façon à ce qu'il n'y ait pas de traits précis et qu'ils soient sentis comme flous ainsi que dans les tableaux de peintres impressionnistes de l'époque.

Conclusion

Cette étude, portant sur certains extraits de *La Curée*, nous mène à conclure que Zola choisit l'écriture impressionniste car il a plutôt en vue de suggérer une idée autre que de décrire simplement les êtres ou les objets. En vue de faire un lien entre l'école Naturaliste et Impressionniste, il entreprend une verbalisation des goûts et de l'art des peintres de son époque. Ainsi que les peintres, il fait disparaître les contours en faveur des mouvements et des impressions subtiles et nuancées à travers par exemple le panorama d'un dimanche en Bois de Boulogne, banlieue parisienne. C'est ainsi que Paris, comme un paysage impressionniste, se métamorphose sous le regard des personnages.

Pour une description, aussi simple qu'elle paraisse, il faut dans un premier temps, une délimitation de la part du lecteur chercheur, résultant du déroulement du récit. Par exemple, la scène de « Bois de Boulogne » étudiée à partir d'un lieu fixe et cadré. En ce qui concerne la description impressionniste, c'est un arrêt qu'impose l'auteur à son personnage pour lui donner l'occasion de contempler un paysage et de le faire voir au lecteur comme si c'était un tableau. Cette contemplation se fait effectivement à l'aide des verbes de perception et le champ associatif des verbes par exemple le verbe « voir ».

Les effets de style et les syntagmes organisés autour des éléments de la phrase servent à passer d'un concept fixe à un fait de la réalité paru comme vivante mais floue. La nominalisation verbale, l'utilisation des adjectifs classifiants dans leur emploi non-classifiant, crée aussi cet aspect de continuité et d'inaccompli et l'effet impressionniste. Quant aux temps employés dans une description, ce sont surtout le passé simple et l'imparfait qui s'emploient le plus et c'est le passage de l'un à l'autre, qui constitue la

trame conductrice des temps verbaux aussi bien dans une description ordinaire que dans une description impressionniste. Dans cette œuvre, l'imparfait est plus fréquemment employé dans des phrases longues, pour créer un aspect de mouvement et de déroulement comme un arrière-plan sur un tableau continu. La lueur des derniers rayons du soleil couchant produit un admirable spectacle de lumière, continu mais mourant. La description des différents moments de la journée est un exemple parlant de ce type de description dans cette œuvre. Zola novateur, s'inspire des peintres impressionnistes dans ses descriptions et contribue à une sorte de modernité en littérature, à la fin du XIX^{ème} siècle, démontrant ainsi le lien qui unit l'art et de la littérature.

Bibliographie

- Adam, J.M. (1995). *Texte descriptif*. Paris: Nathan.
- Gardes-Tamine, J. (2001). *La stylistique*. Paris: Armand Colin.
- Grevisse, M. (1995). *Précis de grammaire française*. Bruxelles: Doculot.
- Hamon, Ph. (1993). *Du descriptif*. Paris: Hachette.
- Maingueneau, D. et Philippe, G. (2002). *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Nathan/VUEF.
- Maingueneau, D. (2003). *Linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Nathan/Université.
- Le Blond-Zola, D. (2000). *Émile Zola raconté par sa fille*. Paris: Grasset.
- Robert, P. (1981). *Le Robert alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Robert.
- Zola, É. (1992). *La Curée*. Paris: Seuil.