

Littérature et peinture

naturalisme et impressionnisme

OBJET D'ÉTUDE : MOUVEMENTS CULTURELS

Par Pierre Aurégan*

SOMMAIRE

Étape 1 : description naturaliste, technique impressionniste

- Émile Zola, *La Bête humaine* (1890) (incipit)
 - Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare* (1877)
- Lecture analytique/étude de tableau

> p. 24

Étape 2 : relations naturalisme / impressionnisme

- Guy de Maupassant, *Yvette* (1885) (extrait)
 - Auguste Renoir, *La Grenouillère* (1869)
- Lecture analytique/étude de tableau
Production écrite

> p. 26

Étape 3 : approche d'un genre et d'un registre

- Émile Zola, « Édouard Manet », in *L'Événement illustré* (10 mai 1868)
 - Édouard Manet, *Portrait de Zola* (1869)
- Mise en relation d'un article de Zola, critique de son portrait par Manet, et du tableau
Production écrite

> p. 28

Étape 4 : des mouvements novateurs

> p. 30

- Émile Zola, *L'Assommoir* (1877) (extrait)
 - Degas, *L'Absinthe au café* (1876)
- Lecture analytique/étude de tableau

Pré-requis : connaissance préalable, par voie d'exposés ou de recherches personnelles, du naturalisme et de l'impressionnisme.

Axes d'étude :

- description naturaliste, technique impressionniste
- mise en relation entre un mouvement littéraire et un mouvement pictural
- approche d'un genre (la critique) et d'un registre (l'éloge)

Durée possible de la séquence : 3 à 4 semaines

GROUPEMENT DE TEXTES

Texte 1

C'était impasse d'Amsterdam, dans la dernière maison de droite, une haute maison où la Compagnie de l'Ouest logeait certains de ses employés. La fenêtre, au cinquième, à l'angle du toit mansardé qui faisait retour, donnait sur la gare, cette tranchée large trouant le quartier de l'Europe, tout un déroulement brusque de l'horizon, que semblait agrandir encore, cet après-midi là, un ciel gris du milieu de février, d'un gris humide et tiède, traversé de soleil.

En face, sous ce poudrolement de rayons, les maisons de la rue de Rome se brouillaient, s'effaçaient, légères. À gauche les marquises des halles couvertes ouvraient leurs porches géants, aux vitrages enfumés, celle des grandes lignes, immense, où l'œil plongeait, et que les bâtiments de la poste et de la bouilloterie séparaient des autres, plus petites, celles d'Argenteuil, de Versailles et de la Ceinture ; tandis que le pont de l'Europe, à droite, coupait de son étoile de fer la tranchée, que l'on voyait reparaitre et filer au-delà, jusqu'au tunnel des Batignolles. Et, en bas de la fenêtre même, occupant tout le vaste champ, les trois doubles voies qui sortaient du pont se ramifiaient, s'écartaient en un éventail dont les branches de métal, multipliées, innombrables, allaient se perdre sous les marquises. Les trois postes d'aiguilleur, en avant des arches, montraient leurs petits jardins nus. Dans l'effacement confus des wagons et des machines encombrant les rails, un grand signal rouge tachait le jour pâle.

Pendant un instant, Roubaud s'intéressa, comparant, songeant à sa gare du Havre. Chaque fois qu'il venait de la sorte passer un jour à Paris, et qu'il descendait chez la mère Victoire, le métier le reprenait. Sous la marquise des grandes lignes, l'arrivée d'un train de Mantes avait animé les quais ; et il suivit des yeux la machine de manœuvre, une petite machine-tender, aux trois roues basses et couplées, qui commençait le débranchement du train, alerte besogneuse, emmenant, refoulant les wagons sur les voies de remisage. Une autre machine, puissante celle-là, une machine d'express, aux deux grandes roues dévorantes, stationnait seule, lâchait par sa cheminée une grosse fumée noire, montant droit, très lente dans l'air calme. Mais toute son attention fut prise par le train de trois heures vingt-cinq, à destination de Caen, empli déjà de ses voyageurs, et qui attendait sa machine. Il n'apercevait pas celle-ci, arrêtée au-delà du pont de l'Europe ; il l'entendait seulement demander la voie, à légers coups de sifflet pressés, en personne que l'impatience gagne. Un ordre fut crié, elle répondit par un coup bref qu'elle avait compris. Puis, avant la mise en marche, il y eut un silence, les purgeurs furent ouverts, la vapeur siffla au ras du sol, en un jet assourdissant. Et il vit alors déborder du pont cette blancheur qui foisonnait, tourbillonnante comme un duvet de neige, envolée à travers les charpentes de fer. Tout un coin de l'espace en était blanchi, tandis que les fumées accrues de l'autre machine élargissaient leur voile noir. Derrière, s'étouffaient des sons prolongés de trompe, des cris de commandement, des secousses de plaques tournantes. Une déchirure se produisit, il distingua, au fond, un train de Versailles et un train d'Auteuil, l'un montant, l'autre descendant, qui se croisaient.

Émile Zola, *La Bête humaine*, chapitre 1, 1890.

Texte 2

Ils l'aperçurent tout à coup. Un immense bateau, coiffé d'un toit, amarré contre la berge, portait un peuple de femelles et de mâles attablés et buvant, ou bien debout, criant, chantant, gueulant, dansant, cabriolant au bruit d'un piano geignard, faux et vibrant comme un chaudron.

De grandes filles en cheveux roux, étalant, par-devant et par-derrière, la double provocation de leur gorge et de leur croupe, circulaient, l'œil accrochant, la lèvre rouge, aux trois quarts grises, des mots obscènes à la bouche.

D'autres dansaient éperdument en face de gaillards à moitié nus, vêtus d'une culotte de toile et d'un maillot de coton, et coiffés d'une toque de couleur, comme des jockeys.

Et tout cela exhalait une odeur de sueur et de poudre de riz, des émanations de parfumerie et d'aisselles.

Les buveurs, autour des tables, engloutissaient des liquides blancs, rouges, jaunes, verts, et criaient, vociféraient sans raison, cédant à un besoin violent de faire du tapage, à un besoin de brutes d'avoir les oreilles et le cerveau pleins de vacarme.

De seconde en seconde un nageur, debout sur le toit, sautait à l'eau, jetant une pluie d'éclaboussures sur les consommateurs les plus proches, qui poussaient des hurlements de sauvages.

Et sur le fleuve une flotte d'embarcations passait. Les yoles longues et minces filaient, enlevées à grands coups d'aviron par les rameurs aux bras nus, dont les muscles roulaient sous la peau brûlée. Les canotières en robe de flanelle bleue ou de flanelle rouge, une ombrelle, rouge ou bleue aussi, ouverte sur la tête, éclatante sous l'ardent soleil, se renversaient dans leur fauteuil à l'arrière des barques et semblaient courir sur l'eau, dans une pose immobile et endormie.

Guy de Maupassant, *Yvette*, chapitre 2, 1884.

Texte 3

Là est tout son talent. Il est avant tout un naturaliste. Son œil voit et rend les objets avec une simplicité élégante. Je sais bien que je ne ferai pas aimer sa peinture aux aveugles ; mais les vrais artistes me comprendront lorsque je parlerai du charme légèrement âcre de ses œuvres.

5 Le portrait qu'il a exposé cette année est une de ses meilleures toiles. La couleur en est très intense et d'une harmonie puissante. C'est pourtant là le tableau d'un homme qu'on accuse de ne savoir ni peindre ni dessiner. Je défie tout autre portraitiste de mettre une figure dans un intérieur, avec une égale énergie, sans que les natures mortes environnantes nuisent à la tête.

10 Ce portrait est un ensemble de difficultés vaincues ; depuis les cadres du fond, depuis le charmant paravent japonais qui se trouve à gauche, jusqu'aux moindres détails de la figure, tout se tient dans une gamme savante, claire et éclatante, si réelle que l'œil oublie l'entassement des objets pour voir simplement un tout harmonieux.

15 Je ne parle pas des natures mortes, des accessoires et des livres qui traînent sur la table : Édouard Manet y est passé maître. Mais je recommande tout particulièrement la main placée sur un genou du personnage ; c'est une merveille d'exécution. Enfin, voilà donc de la peau, de la peau vraie, sans trompe-l'œil ridicule. Si le portrait entier avait pu être poussé au point où en est cette main, la foule elle-même eût crié au chef-d'œuvre.

Je finirai comme j'ai commencé, en m'adressant à M. Arsène Houssaye.

25 Vous vous plaignez qu'Édouard Manet manque d'habileté. En effet, ses confrères sont misérablement adroits auprès de lui. Je viens de voir quelques douzaines de portraits grattés et regrattés, qui pourraient servir avec avantage d'étiquettes à des boîtes de gants.

30 Les jolies femmes trouvent cela charmant. Mais moi, qui ne suis pas une jolie femme, je pense que ces travaux d'adresse méritent au plus la curiosité qu'offre une tapisserie faite à petits points. Les toiles d'Édouard Manet, qui sont peintes du coup comme celles des maîtres, seront éternelles d'intérêt. Vous l'avez dit, il a l'intelligence, il a la vision exacte des choses : en un mot, il est né peintre. Je crois qu'il se contentera de ce grand éloge qu'il est le seul, avec deux ou trois autres artistes, à mériter aujourd'hui.

Émile Zola, « Édouard Manet », article paru dans *L'Événement illustré* du 10 mai 1868 in « Écrits sur l'art », éd. G.F.

Texte 4

Gervaise, pour ne pas se faire remarquer, prit une chaise et s'assit à trois pas de la table. Elle regarda ce que buvaient les hommes, du casse-gueule qui luisait pareil à de l'or, dans les verres ; il y en avait une petite mare coulée sur la table, et Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif, tout en causant, trempait son doigt, écrivait un nom de femme : *Eulalie*, en grosses 5 lettres. Elle trouva Bibi-la-Grillade joliment ravagé, plus maigre qu'un cent de clous. Mes-Bottes avait un nez qui fleurissait, un vrai dahlia bleu de Bourgogne. Ils étaient très sales tous les quatre, avec leurs ordures de barbes raides et pisseuses comme des balais à pot de chambre, étalant des guenilles de blouses, allongeaient des pattes noires aux ongles en deuil. 10 Mais, vrai, on pouvait encore se montrer dans leur société, car s'ils gobelottaient depuis six heures, ils restaient tout de même comme il faut, juste à ce point où l'on charme ses puces. Gervaise en vit deux autres devant le comptoir en train de se gargariser, si paf, qu'ils se jetaient leur petit verre sous le menton, et imbibaient leur chemise, en croyant se 15 rincer la dalle. Le gros père Colombe, qui allongeait ses bras énormes, les porte-respect de son établissement, versait tranquillement les tournées. Il faisait très chaud, la fumée des pipes montait dans la clarté aveuglante du gaz, où elle roulait comme une poussière, noyant les consommateurs d'une buée, lentement épaissie ; et, de ce nuage, un vacarme 20 sortait, assourdissant et confus, des voix cassées, des chocs de verre, des jurons et des coups de poing semblables à des détonations. Aussi Gervaise avait-elle pris sa figure en coin de rue, car une pareille vue n'est pas drôle pour une femme, surtout quand elle n'en a pas l'habitude ; elle étouffait, les yeux brûlés, la tête déjà alourdie par l'odeur d'alcool qui 25 s'exhalait de la salle entière. Puis, brusquement, elle eut la sensation d'un malaise plus inquiétant derrière son dos. Elle se tourna, elle aperçut l'alambic, la machine à soûler, fonctionnant sous le vitrage de l'étroite cour, avec la trépidation profonde de sa cuisine d'enfer. Le soir, les cuivres étaient plus mornes, allumés seulement sur leur rondeur d'une 30 large étoile rouge ; et l'ombre de l'appareil, contre la muraille du fond, dessinait des abominations, des figures avec des queues, des monstres ouvrant leurs mâchoires comme pour avaler le monde.

Émile Zola, *L'Assomoir*, chapitre X, 1877.

ÉTAPE 1 : description naturaliste, technique impressionniste

Supports : incipit de *La Bête humaine* (1890) (voir texte1, p. 22) ; *La Gare Saint-Lazare* de Monet (1877).

Durée : 2 h + 1 h.

Objectifs : Étude d'une séquence descriptive ; description naturaliste et rapports avec la technique impressionniste ; liens esthétiques et idéologiques entre un mouvement littéraire et un mouvement pictural.

Séance 1 Lecture analytique (*La Bête humaine*)

→ Questions

1/ Pourquoi peut-on dire que cette description est une description réaliste ?

2/ Comment s'organise la description ? Selon quel point de vue est-elle menée ? Relevez les indices du point de vue.

3/ Pourquoi peut-on parler de tableau à propos de cette première page ?

→ Éléments de réponse

1/ Le réalisme des lieux

Le quartier de l'Europe, situé dans l'actuel dix-septième arrondissement de Paris, est un quartier neuf issu des transformations hausmaniennes, édifié autour de la **gare Saint-Lazare**, première gare parisienne. Celle-ci vient d'ailleurs d'être agrandie pour faire face à l'accroissement du trafic. Avec ses vastes verrières maintenues par des poutrelles, elle est un bâtiment emblématique de la nouvelle **esthétique industrielle** et aux yeux de Zola ou de Manet, un **symbole de la modernité**. Le pont de l'Europe, l'un des pôles de la description, est achevé en 1818, c'est le premier ouvrage de ce type réalisé dans la capitale.

Zola, qui réside non loin de là, dans le quartier des Batignolles, est un familier de la gare Saint-Lazare d'où il se rend dans sa maison de Médan. Ses *Carnets d'enquête* révèlent le souci d'exactitude et de **précision documentaire** du romancier, qui complète la préparation de son roman par une série d'entretiens avec l'ingénieur Pol Lefèvre, sous-directeur du mouvement à la Compagnie de l'Ouest.

On relèvera la précision des circonstances de lieux qui restituent la localisation des différents endroits mentionnés tels qu'ils se distribuent à partir du poste d'observation de Roubaud, accoudé à une fenêtre de « *la dernière maison de droite* » de l'impasse d'Amsterdam ; le détail est d'importance puisque tout le paysage est vu depuis cet endroit.

On observera l'abondance des noms de lieux qui insère d'emblée le récit dans une **géographie parisienne documentée** dont le lecteur peut vérifier l'exactitude. On pourra mon-

trer aux élèves l'emplacement des lieux sur un plan du quartier.

L'illusion réaliste est encore obtenue par l'emploi d'un **lexique technique** abondant, la précision des horaires (Zola s'est informé de l'horaire des trains), la description minutieuse des manœuvres dont il avait pu avoir connaissance grâce à ses entretiens avec Pol Lefèvre.

2/ Le point de vue narratif

La description est menée du **point de vue interne, à partir du regard de Roubaud** devant qui se déploie un paysage ferroviaire inédit pour le lecteur. Le procédé est fréquent chez Zola, et employé par exemple dans l'incipit de *L'Assommoir* où Gervaise, qui attend Lantier, s'accoude à la fenêtre de l'hôtel Boncœur. On justifiera le choix de Roubaud comme intermédiaire de la description : c'est un homme de l'art et la description porte l'empreinte de son savoir et de sa familiarité avec les lieux. Le personnage joue le rôle de caution descriptive garante de l'illusion réaliste et rend cette description liminaire moins artificielle que si elle avait été menée directement par un narrateur omniscient. On retrouvera un procédé similaire chez Huysmans dans la description de la gare dans son roman *Les Sœurs Vatard*.

La **progression de la description** suit donc le déplacement horizontal du regard de Roubaud qui domine le paysage : d'abord un **long panoramique** qui embrasse le paysage « *en face* », « *à gauche* », « *à droite* », à chaque fois du proche au plus éloigné (« *au-delà* », « *jusqu'...* ») ; auquel succède une **vue plongeante** : « *en bas de la fenêtre même* ». Brièvement interrompue par les réflexions de Roubaud évoquées au point de vue omniscient (première phrase du paragraphe 3), la description reprend : « *Sous la marquise des grandes lignes* », soit à gauche (cf. paragraphe 2), s'attarde sur le spectacle des trains à quai, pour regarder ensuite vers le pont de l'Europe situé à la droite de l'observateur (cf. paragraphe 2).

L'ampleur, la puissance du paysage sont renforcées par l'éloignement progressif du regard dans le dernier paragraphe (« *au delà du pont de l'Europe* ») : l'observateur entend mais ne voit pas : « *il n'apercevait pas* ». La description s'achève sur un ultime effet d'approfondissement de la perspective : « *il distingue, au fond* ».

On complétera cette étude, qui sera l'occasion de rendre les élèves sensibles aux **indices organisateurs** de la séquence descriptive, par un relevé et un commentaire du **lexique des sensations** : d'abord visuelles et précises puis plus floues et auditives dans le dernier paragraphe, en les reliant au **choix du point de vue**. Le narrateur ne décrit que ce que voit ou perçoit Roubaud dont la vue est barrée par le pont de l'Europe.

3/ Une description romanesque à la manière de Monet

La description est construite **à la manière** d'un tableau impressionniste. Par le thème d'abord, résolument moderne ; comme les naturalistes, les impressionnistes ont abondamment peint les gares, les trains, la vitesse, emblèmes du progrès et de la modernité. Zola décrit la gare Saint-Lazare peinte par Monet plus de dix ans auparavant. **Sa description**, quoique scrupuleusement fidèle à la réalité est **nourrie d'emprunts au peintre** : marquises enfumées, tourbillons de fumée, effets de lumière, mouvements des trains. Bien plus, l'insistance sur le pont de l'Europe mentionné à plusieurs reprises, ligne de démarcation et d'horizon de la description, renvoie à deux autres tableaux impressionnistes intitulés *Le Pont de l'Europe* peints par Monet et Caillebote et exposés en 1877, lors de la troisième exposition impressionniste. La description inscrit donc deux citations picturales dans son déroulement.

Mais elle est en outre une **réécriture des toiles de Monet** consacrées à la gare Saint-Lazare. Pour décrire, Zola procède en effet à la manière impressionniste, et le passage est une sorte de transposition, d'**équivalent littéraire**, presque de pastiche, **d'un tableau**. On fera relever les notations de matières et de couleurs (« *vapeur* », « *blanchi* », « *fumée noire* »), le jeu sur leur contraste (« *un grand signal rouge* » / « *le jour pâle* », « *duvet de neige* » / « *charpentes de fer* », « *blanchi* » / « *voile noir* »), les effets de lumière qui font penser à la peinture (« *poudrolement de rayons* »).

Comme Monet, Zola utilise les **effets de flou** (« *se brouillaient, s'effaçaient* », « *allaient se perdre* », « *effacement confus* », etc.). La **subjectivité du point de vue** est comparable à celle revendiquée par les impressionnistes, soucieux de peindre non une quelconque réalité objective mais la manière dont celle-ci est perçue par une sensibilité.

Séance 2 Étude d'un tableau (La Gare Saint-Lazare, 1877)

La toile figure dans la troisième exposition impressionniste de 1877, en même temps que huit autres toiles de Monet consacrées à la gare Saint-Lazare. À l'occasion de cette exposition, Zola écrit : « *M. Monet [...] a exposé cette année des intérieurs de gare superbes. On y entend le grondement*

des trains qui s'engouffrent, on y voit des débordements de fumée qui roulent sous de vastes hangars. Là est aujourd'hui la peinture dans ses cadres modernes d'une si belle largeur. » (article pour *Le Sémaphore de Marseille*, cité dans *L'Impressionnisme et son époque*, I, p. 557, 558). Lors de cette même exposition, Monet et Caillebote présentèrent chacun une toile consacrée au pont de l'Europe.

→ Questions

- 1/ Quels éléments communs voyez-vous entre la description et le tableau ?
- 2/ Étudiez la composition du tableau : sur quoi insiste le peintre ?
- 3/ Pourquoi peut-on qualifier ce tableau d'impressionniste ?
- 4/ Quelle vision commune de leur époque donnent les deux artistes ?

→ Éléments de réponses

1/ La gare Saint-Lazare : un sujet moderne

Zola et Monet évoquent un **même lieu** dont ils sont familiers : la gare Saint-Lazare. Celle-ci est la gare des impressionnistes (Monet est installé à Argenteuil et elle est le point de départ des plages normandes, lieu de villégiature à la mode, où les impressionnistes vont peindre.) Au-delà du lieu, la gare est un sujet moderne qui reflète le désir de renouvellement pictural et littéraire commun au naturalisme et à l'impressionnisme. Écrivains et artistes s'emparent d'un **sujet neuf** qui symbolise le monde moderne et le progrès.

De nombreux détails montrent les liens étroits entre la description et le tableau :

- les « *marquises...aux vitrages enfumés* »,
- les aller et venues des machines,
- les jets de vapeur, « *la fumée montant droit, très lente, dans l'air calme* » qui évoque le panache bleu du tableau, le flou qui envahit l'espace,
- l'enchevêtrement des voies,
- l'activité débordante du monde moderne (la foule des voyageurs, le mouvement des trains, l'univers affairé des gares).

2/ Flou et mouvement

Le **flou impressionniste** n'empêche pas une **composition** très **géométrique** et **rigoureuse** : à l'intérieur du cadre de la toile, les marquises délimitent la frontière entre premier-plan et arrière-plan :

- au premier-plan, aux couleurs brunes et sombres, la gare vue de l'intérieur ;

Séries générales et technologiques

– à l'arrière-plan, le ciel, les immeubles noyés dans la fumée, la vapeur et la lumière.

La netteté géométrique des verrières contraste avec l'impression de flou qui émane de l'arrière-plan. Elles structurent l'espace de la toile : la pointe du triangle qu'elles dessinent déterminent le centre du tableau ; à la perpendiculaire, soulignée par un panache bleu de fumée qui divise le tableau en deux parties égales, la locomotive avance vers le spectateur.

Comme Zola, Monet exalte les machines. Par leur largeur et leur hauteur, les marquises donnent une impression de monumentalité qui souligne les audaces de la nouvelle architecture à base de verre et de métal. Les verrières forment une espèce de tableau dans le tableau ouvrant sur un autre tableau formé du ciel et des immeubles.

L'**impression de mouvement** est rendue par la vapeur envahissante et la fumée qui emporte la composition dans un tourbillon ; par le flou qui dilue les formes, enveloppe les silhouettes des voyageurs et les formes. Le point de vue choisi, qui place le spectateur face à la locomotive qui avance vers lui, la torsion des voies accentuent cette impression. Depuis Turner, (*Pluie, vitesse, lumière*) et les chevaux de Géricault, les peintres s'efforcent de traduire le mouvement.

3/ Un tableau impressionniste

On retrouve ici les **principales caractéristiques** de la peinture impressionniste :

Claude Monet (1840-1926), *La gare Saint-Lazare*, 1877.
Musée d'Orsay. Voir poster central.

– le refus de la **composition** perspectiviste, construction rationnelle qui ne correspond pas à la vision réelle ;

– un **sujet** résolument trivial et moderne mais embelli, poétisé (lumière qui noie le ciel, bleu intense au centre de la toile) ;

– la dissolution des **formes** et le primat de la **couleur**.

4/ La révolution industrielle : grandeur et poésie

Une **exaltation** commune **de la modernité** : puissance du paysage ferroviaire chez Zola (on pourra relever les nombreux adjectifs et hyperboles qui donnent une **dimension épique** au texte) ; monumentalité des lignes chez Monet ; éclat des couleurs (bleus et rouges de Monet, effets de lumière chez Zola) ; chez l'un comme chez l'autre, un univers en mouvement qui symbolise la modernité et son activité incessante. Alors que le roman ultérieur peindra plutôt des paysages industriels grisâtres, tristes, écrasants, déserts, sales et laids, Zola et Monet partagent l'enthousiasme de leur temps

pour la révolution industrielle et ses machines.

C'est donc une **vision grandiose et poétique** que cherchent à donner Zola et Monet. « *Nos artistes doivent trouver la poésie des gares, comme leurs pères ont trouvé celle des forêts et des fleuves* », écrit Zola, dans *Le Sémaphore de Marseille*, à propos des vues de la gare Saint-Lazare peintes par Monet.

ÉTAPE 2 : relations naturalisme/impressionnisme

Supports : la description de La Grenouillère dans *Yvette* de G. de Maupassant (voir texte 2, p. 22) ;

La Grenouillère d'Auguste Renoir.

Durée : 1 heure + 1 heure + 1 heure

Objectifs : Analyser une séquence descriptive ; retrouver les caractéristiques du naturalisme dans un texte ; les relations naturalisme/impressionnisme.

Production écrite : décrire un tableau.

Séance 1 Lecture analytique de l'extrait d'*Yvette*

→ Présentation

« La Grenouillère » est une célèbre guinguette située sur la Seine, dans l'île de Croissy, non loin de Rueil et de Bougival. L'île est le rendez-vous des baigneurs et des canotiers, et l'établissement un lieu à la mode dès le Second-Empire. Il est peint par Renoir et Monet notamment, durant l'été 1869. Il s'agit donc de l'un des hauts lieux de la peinture nouvelle qui vient y chercher des sujets originaux et modernes et illustrer sa manière de peindre. « *L'impressionnisme est né à La Grenouillère* », écrit Sophie Monneret (in *L'impressionnisme et son époque*). Maupassant y conduit ses personnages dans *Yvette*. La nouvelle est parue en feuilleton dans *Le Figaro*, du 29 août au 9 septembre 1884. La scène se déroule en été.

→ Questions

1/ Pourquoi peut-on parler de naturalisme à propos de cette description ?

2/ Dégagez la tonalité du passage.

3/ Quels indices font de ce passage un véritable tableau ?

→ Éléments de réponses

1/ Un naturalisme descriptif

La trivialité du sujet : une guinguette mal famée où se mêlent les sexes et les classes.

La crudité de la scène : l'attitude provocatrice des femmes, l'évocation des odeurs, les allusions au corps (« *sueur* », « *aisselle* », « *croupe* », « *bras nus* », « *peau brûlée* »), à la nudité. Les connotations sexuelles sont nombreuses : attitude provocante des filles, propos « obscènes », accoutrement des danseurs, virilité des rameurs « *aux bras nus, dont les muscles roulaient sous la peau brûlée* », poses sensuelles des canotières renversées dans leur fauteuil.

Le registre de langage trivial, cru par moments, qui restitue la licence verbale des clients : « *gueulant* », « *étalant par devant et par derrière* », « *croupe* », « *grises* »...

L'animalisation des clients : « *peuple de femelles et de mâles* », « *croupe* », « *brutes* », « *hurlements* ». Procédé fréquent chez Zola.

2/ La tonalité satirique du passage

La scène est perçue par les deux personnages, Servigny et Yvette. On notera l'**importance des sensations** visuelles, auditives et olfactives qui organisent la description. Au point de vue interne se mêle le parti pris violemment critique du narrateur. On fera relever aux élèves les **indicateurs de jugement** nombreux qui trahissent l'**intention satirique**. Celle-ci se manifeste à travers les choix descriptifs (une scène de beuverie, d'agitation frénétique et de tapage ; des attitudes sans équivoques, des accoutrements et des maquillages criards) et les **termes employés** : lexique dépréciatif des bruits, de plus en plus intenses et discordants (de « *criant* » à « *hurlements de sauvages* »), comparaisons trivialisantes (« *comme un chaudron* », « *besoin de brutes* », « *hurlements de sauvage* »), animalisation des clients, termes crus traduisant le mépris du narrateur et la vulgarité de l'endroit, Maupassant ne parle pas d'habituez, de clients, de danseurs, mais d'« *un peuple* », de « *mâles* », de « *femelles* », de « *filles* », de « *buveurs* ». Les hyperboles (« *dansaient éperduement* », « *engloutissaient* ») traduisent le caractère excessif des comportements.

Le passage décrit une **scène d'ivresse et de transe** aux connotations mythologiques : comparaison trivialisante du piano avec un « *chaudron* » qui évoque un sabbat de sorcières, tenue débraillée et disparate des danseurs qui fait d'eux des faunes, retour à la brutalité première des instincts (« *sans raison* », « *cédant à un besoin violent* », reprise de « *besoin* », « *hurlements de sauvages* »). La guinguette est un **lieu orgiaque et bacchique** où l'on transgresse les conventions ordinaires et s'abandonne aux pulsions.

3/ La dimension picturale

Pourtant la trivialité de la scène est métamorphosée par le **traitement pictural** et plus précisément **impressionniste** de Maupassant.

La description est construite en effet comme un tableau. Un premier-plan décrit les clients (« *un peuple de femelles et*

de mâles », puis, à mesure que le regard des personnages se précise, la vision se clarifie : « *de grandes filles en cheveux roux* », les danseurs, puis les buveurs, enfin les plongeurs. À l'arrière-plan, qui est en net contraste, le regard s'élargit, passe à l'évocation du paysage et se porte sur les barques qui glissent sur la Seine. Le calme et l'harmonie de la scène tranchent avec l'agitation frénétique de la Grenouillère : aux bruits discordants de l'établissement succède le glissement silencieux des yoles, à la frénésie des danseurs l'immobilité des canotières. Celles-ci prennent même une dimension surnaturelle avec le verbe « *semblaient* » : entr'aperçues glissant sur le fleuve, elles deviennent des divinités aquatiques marchant sur l'eau.

Maupassant est un **coloriste** et procède, à la manière impressionniste, par touches vives et juxtaposées : cheveux roux des filles, énumération des liquides colorés, notes contrastées bleu et rouge des canotières ou des ombrelles, d'ailleurs disposées en chiasme. Il soigne les effets de lumière : « *pluie d'éclaboussures* » des plongeurs, luminosité d'une ombrelle « *éclatante sous l'ardent soleil* »..

La description semble fusionner plusieurs œuvres impressionnistes de Renoir et de Monet qui, tous deux, ont peint la Grenouillère, mais aussi d'autres toiles : *Le Repas des canotiers* de Renoir ou les *Régates à Argenteuil* de Monet.

L'impression d'harmonie est créée par les nombreux **échos sonores** : fluidité des allitérations en « f » et « l », avec un effet de chiasme sonore (« *fleuve* », « *flotte* », « *les yoles longues filaient* », répétition de flanelle, écho : « *flanelle* »/« *ombrelle* »). L'étude du paragraphe pourra être l'occasion d'évoquer les ressources dont dispose l'écrivain : rythme, sonorités.

Séance 2 Étude d'un tableau de Renoir

→ Questions

1/ Comparez la scène évoquée par l'écrivain et le regard du peintre.

2/ Quelle atmosphère se dégage de la scène ?

→ Éléments de réponse

1/ Regards convergents

Les **points communs** : un **même endroit** à la mode à la même saison, l'été ; une **démarche esthétique** semblable : de même que l'écrivain naturaliste est d'abord un observateur qui se rend sur le terrain, de même le peintre impressionniste peint « *sur le motif* », sort de l'atelier où était confinée la peinture et peint en plein air, comme Renoir installant, aux côtés de Monet d'ailleurs, durant l'été 1869, son chevalet devant la Grenouillère. Des **détails** communs : le fleuve, les jeux de la lumière, les bateaux, les baigneurs.

Pierre-Auguste Renoir
(1841-1919),
La Grenouillère, 1869.
Musée National de Stockholm.

Mais le sujet est traité d'une **manière radicalement différente** : Renoir ne s'intéresse pas à la guinguette, celle-ci est d'ailleurs « coupée » comme souvent chez les impressionnistes, mais à l'îlot, surnommé familièrement « le pot de fleurs » ou « le camembert », et qui occupe le centre de la toile. Le **point de vue** adopté est plus restreint. Buveurs et danseurs ont laissé la place à de calmes promeneurs endimanchés, debouts ou assis et conversant. Leur tenue élégante montre qu'il s'agit d'une clientèle chic, qui fréquentait l'établissement sous le second Empire. La Grenouillère n'était pas alors devenue le cabaret mal famé des années 1880, mais était un lieu mondain où se rendit le couple impérial en juillet 1869. Plus que chez Maupassant, la **nature est omniprésente** : surface miroitante du fleuve, rideau d'arbres au fond, reflets verts de la végétation sur l'eau, dominante verte d'une nature généreuse.

2/ Une atmosphère paisible, harmonieuse

Les baigneurs se fondent dans l'eau, l'agitation des danseurs a cédé la place aux promeneurs, le **fleuve** est omniprésent, installant une sorte de continuité entre les différents plans. L'impression d'**harmonie** est accrue par le jeu des reflets qui renvoient l'image des personnages, des arbres et de la lumière, le flou des baigneurs et des silhouettes à l'arrière-plan. Les personnages semblent se fondre dans l'eau et la lumière d'été.

Renoir peint un moment de détente et de bonheur. Les promeneurs sont endimanchés, les robes et les ombrelles forment des taches blanches qui accrochent le regard. Une certaine symétrie dans la composition accentue encore l'impression d'harmonie : la toile est rythmée par une série de verticales : de gauche à droite, le mât du voilier, l'arbre, le ponton, un pilier. Tournant le dos, vêtue de blanc, une femme est installée au centre de la composition. Deux passerelles de part et d'autre ramènent le regard vers l'îlot.

Séance 3 Production écrite

Après avoir, lors de leurs moments de liberté, choisi au CDI un tableau impressionniste, les élèves s'attellent, en module, à la description fidèle de l'œuvre choisie.

Objectifs : travailler l'expression écrite, organiser une description, acquérir un vocabulaire minimal d'analyse de l'image, sensibiliser à la distinction **description / interprétation**.

ÉTAPE 3 : approche d'un genre et d'un registre

Supports : extrait d'un article de Zola consacré à son portrait peint par Manet (voir texte 3, p. 23), tableau d'Édouard Manet, *Portrait de Zola*.

Durée : + 1 h 30.

Objectif : Dans le cadre de l'étude du naturalisme, les liens entre artistes et écrivains ; genres et registres : approche d'un genre et d'un registre, la critique et l'éloge.

Production écrite : rédaction d'une critique (durée 1 h 30)

Mise en œuvre : on projettera le tableau en même temps qu'on fera découvrir la critique qu'en fait Zola.

Séance 1 Lecture analytique

→ Présentation

Le passage est extrait de la fin du long article élogieux consacré à Manet par Zola, paru dans *L'Événement illustré* du 10 mai 1868. *Le Portrait de Zola*, réalisé la même année, est aujourd'hui exposé au musée d'Orsay, à Paris. La situation est inattendue, Zola fait en effet le compte-rendu critique de son propre portrait par le peintre, sans que le passage ne fasse la moindre allusion à l'identité de celui qui est représenté ; « mise en abyme » qui fait l'un des attraits du passage.

→ Questions

1/ Quelles sont les marques de l'éloge dans le passage (termes évaluatifs et appréciatifs, figures de style) ?

2/ Relevez les indices de la tonalité polémique.

3/ Quelles similitudes peut-on établir entre l'approche naturaliste de Zola et la peinture de Manet ?

Éléments de réponse

1/ Un éloge appuyé

On relèvera les indices de l'éloge, en les classant :

- **adjectifs** (« *élégante* », « *intense* », « *puissante* », *énumération* : « *savante, claire et éclatante* », « *harmonieux* »...),
- **noms** (« *simplicité* », « *énergie* », « *charme* »),
- **formules** (« *il est né peintre* »),
- **hyperboles** (« *merveille d'exécution* »),
- **intensifs** (« *très* », « *si* »).

On rattachera ces termes aux différents aspects de l'œuvre analysés par Zola : le talent naturaliste de Manet, l'effet qu'il produit (« *charme légèrement âcre* »), la qualité de la composition (« *un tout harmonieux* »), le détail de la main.

On dégagera ainsi la composition de cet éloge : l'évocation du talent du peintre (paragraphe 1), le compte-rendu critique du tableau proprement dit (paragraphe 2 à 4), l'apos-

trophe à Arsène Houssaye (dédicataire des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire et directeur de l'influente revue *L'Artiste*, et la défense de Manet contre ses détracteurs (trois derniers paragraphes).

2/ Zola polémiste

L'article s'inscrit dans le contexte polémique des attaques menées notamment contre Manet. En 1868, date de l'article, Manet et ses amis impressionnistes n'ont pas encore acquis la notoriété et la reconnaissance officielle ; *Le Déjeuner sur l'herbe* a fait scandale au Salon des Refusés de 1863. De même, Zola est en butte aux critiques. *Thérèse Raquin* est paru en 1867 et a essuyé une volée de bois vert. Le romancier défendra son approche naturaliste dans la préface ajoutée à la deuxième édition du roman. Le combat qu'il mène en faveur des impressionnistes rejoint donc le sien.

Le passage comprend **deux moments** bien distincts, l'un consacré à l'**éloge** de Manet, l'autre à une **critique** très vive des détracteurs de Manet et de la peinture académique. On proposera aux élèves un relevé des termes et des procédés employés par Zola pour discréditer les peintres vantés par Houssaye et répondre, de manière cinglante, au reproche adressé par ce dernier à Manet qui, selon lui, manquerait d'habileté : termes dépréciatifs, souvent virulents (« *trompe-l'œil ridicule* », « *misérablement* », « *grattés et regrattés* »), antithèses opposant « *les toiles de Manet* » et les tableaux de ses confrères, l'adresse des seconds et le talent du premier, l'« *intérêt* » qu'il éveille/la « *curiosité* » suscitée par les autres peintres ; la périphrase désobligeante qui désigne leurs œuvres (« *travaux d'adresse* »), la comparaison dépréciative de ces derniers avec un ouvrage de tapisserie ou des « *étiquettes* » pour boîtes à gants.

3/ Une parenté profonde

L'amitié entre les deux hommes se nourrit d'une **parenté esthétique** soulignée par Zola : dès le début du passage, Manet est annexé (« *il est avant tout un naturaliste* »). Zola retrouve chez Manet le même **souci d'exactitude** que chez le

Séries générales et technologiques

romancier naturaliste : simplicité du rendu (« *son œil voit et rend les objets* », « *il a la vision exacte des choses* », « *de la peau, de la peau vraie* ») (cf. Diderot vantant *Le Bocal d'olives* de Chardin).

La synthèse réussie par Manet entre le portrait (« *une figure* ») et le milieu matériel (« *une nature morte* ») fait l'objet d'un compliment appuyé (« *tout se tient* », « *harmonie* », « *tout harmonieux* »). Ce qui ne surprendra pas de la part du chef de file du naturaliste pour qui les personnages sont inscrits dans un milieu dont ils sont le produit.

L'insistance sur l'**énergie** qui se dégage de la toile (« *très intense* », « *puissante* », « *énergie* ») est celle que l'écrivain cherche lui-même à mettre alors dans ses œuvres afin de traquer l'élan du monde moderne.

Séance 2 Étude du tableau

On s'attachera au décor, puis au portrait lui-même. Précisons que Zola n'est pas représenté dans son intérieur, le décor est celui imaginé par Manet dans son atelier.

Le décor : sur un fond sombre se détachent, par une « mise en abyme », une série de tableaux dans le tableau : un paravent chinois au jaune lumineux représentant un paysage qui crée une sorte de profondeur, une estampe japonaise, une reproduction d'un tableau de Manet, l'*Olympia*, derrière celle-ci, une gravure des *Buveurs* de Vélasquez.

Manet se cite à l'intérieur de la toile, inscrit même son nom, comme une signature, sur le livre appuyé contre l'étagère. Il s'agit en fait d'une plaquette de Zola – on distingue son nom – consacrée à Manet et dans laquelle, l'année précédente, le romancier a soutenu le peintre. C'est d'ailleurs pour le remercier que ce dernier a proposé à Zola de faire son portrait. La toile est donc un **hommage**. Le choix de Vélasquez obéit à deux mobiles : l'intérêt de Manet pour le peintre et son attrait pour l'Espagne alors à la mode (Napoléon III a épousé en 1853 une espagnole, Eugénie de Montijo), une allusion au réalisme trivial de la scène peinte par Vélasquez, modèle de Manet. L'estampe japonaise reflète l'influence de la peinture japonaise sur les impressionnistes.

Sur la table de travail s'entassent livres et objets symboliques de l'écrivain : encrier, plume, coupe-papier. Distrait un moment de sa lecture, Zola tient un livre ouvert. Celui-ci forme une tache blanche intense qui irradie la scène.

Le portrait : Zola est assis, de profil, le visage légèrement tourné sur la droite. La pose est méditative, le regard, fixe et profond, plonge en dehors du tableau. Les lunettes sont retombées sur la veste. Manet a saisi Zola dans un moment de réflexion : le visage est sérieux, les jambes croisées soulignent la tension intérieure, comme la main fermée posée sur la jambe droite et le buste détaché du dossier. La veste noire, le fond sombre contribuent à l'atmosphère méditative de la

scène. Portrait tout en intériorité donc. Évoquant les longues heures de pose nécessitées par le portrait, Zola écrit : « *Il me semblait que j'étais hors de la terre, dans un air de vérité et de justice* » (« Édouard Manet », in *L'Événement illustré*, 10 mai 1868, GF, p. 141).

Séance 3 Production écrite en temps limité

À partir du tableau impressionniste choisi dans la séance précédente ou d'un autre, les élèves rédigent une critique sur le mode de l'éloge ou du blâme de celui-ci.

Consignes :

1/ l'article critique doit comporter une description précise du tableau (le lecteur n'a pas l'œuvre sous les yeux et doit être capable de se la représenter) ;

2/ À la manière de Zola, le commentaire doit être intégré à la description ;

3/ L'article doit se terminer par une chute.

Objectifs : distinguer description et commentaire, mettre en œuvre les indices du jugement (lexique évaluatif et affectif, modalisateurs, procédés).

Émile Zola peint par Manet (1832-1883).
Musée d'Orsay. Voir poster central.

ÉTAPE 4 : des mouvements novateurs

Supports : un extrait de *L'Assommoir*, 1877 (chapitre X) (voir texte 4, p. 23), un tableau de Degas, *L'Absinthe*, 1876.

Durée : 1 h + 1 h

Objectifs : Montrer la nouveauté des sujets abordés au même moment par le naturalisme et l'impressionnisme ; dégager les caractéristiques du traitement naturaliste de la description romanesque ; l'originalité de Degas, le plus naturaliste des impressionnistes.

Séance 1 Lecture analytique de l'extrait de *L'Assommoir*

→ Questions

1/ Quel point de vue utilise ici Zola ? Relevez les indices de celui-ci.

2/ Pourquoi peut-on parler d'un traitement naturaliste de la scène ?

3/ Dégager la tonalité fantastique de la scène.

Si le roman a été lu par les élèves, on s'attachera à leur faire découvrir la place de cet épisode dans le récit.

→ Éléments de réponses

1/ Point de vue narratif

La scène est perçue à travers Gervaise. Indices : lexique du regard (« elle regarda », « Gervaise en vit deux autres », « elle aperçut » ; lexique des sensations : tactiles (« il faisait très chaud »), auditives (« un vacarme sortait »), olfactives (« l'odeur d'alcool qui s'exhalait ») ; style indirect libre qui restitue, dans une langue orale et argotique, les pensées du personnage : « elle trouva...joliment ravagé », « mais vrai », « une pareille vue n'est pas drôle ». Placée à l'écart, Gervaise observe la scène. Pour la première fois elle retourne à l'Assommoir où elle avait, dans le chapitre II, rencontré Coupeau. Les termes employés reflètent les impressions de Gervaise et le malaise croissant suscité par le spectacle de la salle : « bras énormes » et menaçants du père Colomb, chaos bruyant, chaleur, fumée, vapeurs d'alcool, « malaise inquiétant » éprouvé à la vue de l'alambic.

2/ Le naturalisme de la scène

La nouveauté du sujet : un estaminet populaire avec sa clientèle d'ouvriers et d'ivrognes.

Le réalisme précis et cru de la description : décrépitude des corps, misère, saleté « mare coulée sur la table », « ils étaient très sales », « ordure », « pisseuse », « ongles en deuil », etc. Hyperboles et comparaisons trivialisantes accentuent la crudité de l'évocation.

L'emploi d'un registre argotique.

3/ Le fantastique de la scène

À partir de « puis brusquement », la scène revêt une dimension fantastique avec la présence de l'alambic. Celui-ci est vu à travers le regard inquiet puis de plus en plus angoissé de Gervaise : C'est une menace, il est « derrière son dos » ; les termes « fonctionnant », « trépidant » confèrent à la machine une vie secrète, l'expression « cuisine d'enfer » introduit une connotation satanique et dantesque renforcée par la mention du feu et des couleurs (« allumés », « étoile rouge »), le contraste ombre/rougeoiement ajoute du mystère à la scène. Peu à peu l'alambic s'animalise et les reflets monstrueux dessinent une vision infernale de Jugement dernier. La comparaison et l'hyperbole finales clôturent la description par une vision de cauchemar, un phantasme fréquent dans l'univers zolien de dévoration, d'engloutissement associé à l'alambic, traité d'« ogre » dès le chapitre II.

Suggestion : proposer aux élèves l'étude comparée de l'extrait du chapitre II (première apparition de *L'Assommoir*) et de cet extrait.

Séance 2 Étude du tableau de Degas

→ Présentation

À propos du tableau et de Degas.

L'Absinthe, primitivement intitulé *Au café*, est un tableau de dimensions modestes (92 cm sur 68) de 1876, peint donc moins d'un an avant la publication du roman de Zola, et présenté lors de la deuxième exposition impressionniste. L'œuvre est aujourd'hui exposée au musée d'Orsay à Paris. Le café est bien réel, il s'agit de « La Nouvelle Athènes », établissement situé au coin de la place Pigalle et du boulevard, où se rencontraient peintres impressionnistes, modèles et écrivains. Deux amis de Degas ont posé pour ce tableau : le peintre et graveur Marcellin Desboutin et l'actrice Ellen Andrée. *L'Absinthe* fait partie d'une série de tableaux consacrés par le peintre à la vie populaire et au travail à partir de 1870 : blanchisseuses, repasseuses, danseuses de café-concert, prostituées. Zola a d'ailleurs avoué sa dette envers Degas dans une lettre : « J'ai tout bonnement décrit, en plus d'un endroit, dans mes pages de *L'Assommoir*, quelques uns de vos tableaux. »

→ Questions

1/ Décrire la composition du tableau : plan, cadrage, lignes. Quelle impression cherche à donner le peintre ?

2/ Pourquoi peut-on parler ici d'un véritable naturalisme pictural ? En quoi ce tableau se distingue-t-il des autres tableaux que vous connaissez ?

3/ Comparez la scène décrite dans *L'Assommoir* et celle peinte par Degas.

→ Éléments de réponses

1/ La composition du tableau

On est loin ici de la peinture de plein air et de la scène peinte sur le vif. À la différence des autres impressionnistes, Degas peint en atelier et emploie des modèles. Comme toujours dans son œuvre, le tableau se distingue par une **recherche formelle** dans la composition. L'œuvre frappe par sa **structure géométrique** : droites parallèles des tables du fond qui dessinent une ligne de fuite, redoublée par le dossier et décentrant la composition sur la droite, isolant les deux personnages et soulignant leur solitude. Au premier plan, à gauche, la table placée perpendiculairement à celle du fond installe la profondeur. L'impression de décentrement est accentuée par la position de biais du peintre. Le cadrage en plan rapproché, avec, en arrière-plan, une surface plane, la délimitation du tableau (qui ne laisse pas voir le reste de la salle) donnent une impression d'exiguïté et de clôture que souligne l'attitude des deux personnages. Ceux-ci se tiennent côte à côte sans se regarder, repliés sur leurs songes, indifférents l'un à l'autre. L'homme fume une pipe, la jeune femme, les bras ballants, a l'air hébété et porte les stigmates de l'alcool. Seule la couleur jaune de son chemisier apporte une teinte chaude dans une palette de couleurs froides.

2/ Le sujet est naturaliste

L'un des intérêts de ce tableau est de souligner la variété des sujets abordés par les impressionnistes, souvent assimilés à des paysagistes. On est loin en effet, ici, des paysages lumineux et heureux de Monet, Boudin ou Sisley. Degas renouvelle ici la tradition picturale de la **scène de genre** en peignant non un intérieur mais un lieu public qui se développe à la fin du siècle, le café. Un café populaire qui montre des personnages consommant de l'alcool. La trivialité du sujet, accentuée par le choix d'une femme attablée devant un verre d'absinthe (« la fée verte » comme on la désignait alors) choqua par son audace. À l'instar des écrivains naturalistes en littérature, Degas renouvelle les sujets de la peinture en peignant la vie moderne sous ses aspects les plus humbles (le travail) et les plus triviaux comme ici. La scène

était si nouvelle que le tableau fit encore scandale en 1892, lorsqu'il réapparut sur le marché, et George Moore, un ami de Degas, crut bon de faire une mise au point destinée à disculper Desboutin en atténuant la crudité de la scène : « *M. Desboutin [...] est venu de son atelier prendre son petit déjeuner [...] je connais M. Desboutin depuis nombre d'années, on ne saurait être plus sobre que lui.* » Le naturalisme de la scène est accru par la volonté de ne pas enjoliver : banalité du lieu, absence de décoration, rareté des objets, surfaces verdâtres et quasi vides des tables.

Edgar Degas (1834-1917). *L'Absinthe*, 1876.
Musée d'Orsay. Voir poster central.

3/ Comparaison

Un **sujet** proche : l'alcool et ses effets (anisette chez Zola, absinthe chez Degas) ; un **lieu** identique.

Mais à la vie bruyante de *L'Assommoir* s'opposent le silence, la tristesse, le vide, la solitude du café peint par Degas. Les personnages de Zola parlent, communiquent dans une langue gouailleuse et crue, ceux de Degas sont silencieux. Scène intimiste donc chez ce dernier, scène colorée qui évoque la caricature et le grotesque chez Zola : description des trognes des habitués, « *bras énormes* » du patron, vulgarité des propos.

La fin de la description zolienne introduit un éclairage fantastique et cauchemardesque, radicalement étranger à l'univers de Degas.

*Professeur de Lettres.