

ный ресурс]. – Код доступа: http://www.dissercat.com/content/belletrizo_vannyezhizneopisaniya-v-p-avenariusa-v-kontekste-evolyutsii-biograficheskoi-prozy#ixzz2ZNM8fXYU – Дата доступа 18.07.2013.

3. Располов, А.П. Встреча с А.С. Пушкиным в Могилеве в 1824 г. / А. П. Располов. – [Электронный ресурс]. – Код доступа: <http://pushkin.niv.ru/pushkin/vospominaniya/vospominaniya-46.htm> – Дата доступа 15.07.2013.

4. Gilyard K. John Oliver Killens : a life of Black literary activist / K. Gilyard. – Athens, GA : University of Georgia Press, 2010. – 418 p.

5. Fogelson G. Harry Belafonte: Singer & Actor / G. Fogelson. – Los Angeles : Holloway House Books, 1991. – 222 p.

6. Killens J. O. Great Black Russian: A Novel on the Life and Times of Alexander Pushkin / J. O. Killens. – Detroit: Wayne State University Press, 1989. – 391 p.

7. Lounsbery A. «Bound by Blood to the Race»: Pushkin in African American Context / A. Lounsbery // Under the sky of my Africa : Alexander Pushkin and blackness / [ed. by Catharine Theimer Nepomnyashchy, Nicole Svobodny, and Ludmila A. Trigos]. – Evanston, IL : Northwestern University Press, 2006. – P. 248–278.

LE PAYSAGE IMPRESSIONNISTE DANS L'OEUVRE ROMANESQUE DES FRÈRES GONCOURT

Nataliia Yatskiv

Professeur agrégé, Ph. D.,
chef du département de la Philologie française,
Université Prékarpatyky Vassyl Stefanyk (UKRAINE),
76018, Ivano-Frankivsk, rue Chevtchenko, 57, e-mail: nataliia.yatskiv@pu.if.ua

UDC: 821.133.1:82-31

ABSTRACT

Yatskiv Natalia. *Impressionist landscapes in the novels of the Goncourt brothers.*

The article deals with the research into the features and functions of impressionist landscapes in the novels of the Goncourt brothers «Charles Demailly», «Sœur Philomène», «Renée Mauperin» and «Madame Gervaisais», and the means, which the writers use to transfer impressions. There is determined the connection between impressionism in painting and in literature, the use of colour, light, viewpoint, and also rhythm and phonetics to create the phrase melody. Particular attention is focused on the syntactic and grammatical novelty of the writers to use hidden resources of French to have the maximum effect on the reader, on the creation of the «artistic writing» that broke with the traditions of academic writing and laid the foundations of modern style.

Keywords: landscape, description, colour, light, ekphrases.

L'article étudie les fonctions du paysage impressionniste dans les romans des frères Goncourt *Charles Demailly*, *Sœur Philomène*, *Renée Mauperin* et *Madame Gervaisais*, on examine les moyens que les écrivains utilisent pour transmettre les impressions. On établit le lien de l'impressionnisme picturale avec l'impressionnisme littéraire, l'utilisation des couleurs, de la lumière, de l'angle de vision, et encore le rythme et la phonétique pour formuler la mélodie de la phrase. Une attention particulière est accordée aux innovations syntaxiques et grammaticales des auteurs en faisant ressortir les ressources cachées du français pour obtenir un maximum d'effet sur le lecteur, à la formation de l'*écriture artiste* qui a rompu avec les traditions de l'académisme et a établi les bases d'un style moderne.

Mots clés: paysage, description, couleur, lumière, Euphrasie

У статті досліджуються риси та функції імпресіоністичного пейзажу у романах братів Гонкурів «Шарль Демайї», «Сестра Філомена», «Рене Мопрен» та «Пані Жервезе», простежуються засоби, які використовують письменники для передачі вражень. Встановлюється зв'язок живописного імпресіонізму з літературним, використання колористики, світла, кута зору, а також ритміки та фонетики для формування мелодії фрази. Особлива увага зосереджена на синтаксичному та граматичному новаторстві письменників у використанні прихованих ресурсів французької мови для досягнення максимального ефекту впливу на читача, на формування «артистичного письма», що поривало з традиціями академізму й заклало основи модерного стилю.

Ключові слова: пейзаж, опис, колір, світло, екфразис.

L'oeuvre romanesque des frères Goncourt est considérée comme novatrice et moderne, surtout en domaine d'élargissement de la narration descriptive. Leur slogan exprimé dans le Journal de 1865 « Voir, sentir, exprimer – tout l'art est là » [3, p. 252], les a rendus célèbres en tant que fondateurs de l'impressionnisme, comme en témoignent toutes les encyclopédies de référence de la critique littéraire. Mais l'impressionnisme du style des Goncourt n'est pas encore bien étudié, malgré les tentatives nombreuses des critiques français (E.Caramaschi, L.Prajs, B.Vouilloux). L'impressionnisme est considéré comme un mouvement pictural de l'association de quelques artistes dans le dernier tiers du XIXe siècle. Fortement critiqué à ses débuts, ce mouvement se manifesta notamment de 1874 à 1886 par huit expositions publiques à Paris, et marqua la rupture de l'art moderne avec l'académisme. Jusqu'au début du XIXe siècle, l'art pictural officiel en France privilégiait l'enseignement du dessin et la copie des modèles de l'art antique qui constituait un idéal de beauté.

Si le développement du mouvement impressionniste dans le domaine de la peinture ne fait aucun doute, alors l'impressionnisme dans la littérature est considéré comme un résultat de l'innovation picturale, comme un désir de transférer les réalisations des artistes sur le plan littéraire. Toutefois, il est à noter que le caractère illusoire de ce monde et la véridicité des impressions spontanées ont constitué l'intérêt de différents arts presque

simultanément. En effet, bien avant l'exposition des impressionnistes, les frères Goncourt avaient pratiqué les descriptions de la nature, avaient fixé leurs observations dans des notes, utilisées plus tard dans leurs oeuvres. Mais ce qu'ils voyaient comme but n'était pas de reproduire la nature, mais de bien représenter la perception.

Cette évolution, visant à traduire les observations et sensations dans un langage nouveau, s'explique d'autant plus par l'arrivée de la photographie qui supplantera la peinture. En possédant une philosophie de changement et d'évolution les impressionnistes se considèrent en rupture totale avec l'académisme, tradition héritée de la Renaissance.

La technique impressionniste est notamment caractérisée par une tendance à enregistrer les impressions fugitives, la mobilité des phénomènes plutôt que les aspects stables et conceptuels des choses, et de se référer directement à la toile, à l'aide de la parole ou bien de la musique. Les peintres impressionnistes, qui se veulent avant tout peintres du *concret* et du *vivant*, choisissent leurs sujets dans les paysages ou les scènes quotidiennes de la vie contemporaine librement interprétées et recrées selon la vision et la sensibilité personnelle de chacun d'eux.

Si la date officielle de la naissance de l'impressionnisme picturale est marquée par 1874, les expériences littéraires des frères Goncourt nous montrent qu'ils le pratiquaient dès leurs premiers romans (*Soeur Philomène*, 1861 ; *Renée Mauperin*, 1864, *Charles Démailly* (la version première sous le titre *Les Hommes de lettres* parue 1860 – la définitive 1868) sans parler des autres romans et surtout du *Journal* où on peut découvrir des descriptions de paysages au cours des années 1851–1896. D'après la critique littéraire, il n'existe pas à proprement parler de mouvement impressionniste en littérature. Mais le monde des lettres a entretenu avec ce mouvement artistique essentiellement pictural, des échanges, des commentaires, des influences réciproques, de la méfiance. Ces liens forts entre littérature et peinture témoignent surtout d'une évolution du monde de l'art, unis par l'avant-garde et la modernité. C'est dans ce contexte foisonnant et multiple que la critique d'art évolue, établissant à jamais les liens entre production artistique et diffusion de celle-ci.

L'expression «d'impressionnisme littéraire», par laquelle on désigne la tendance de certains écrivains du deuxième dix-neuvième siècle à appliquer, dans leurs œuvres romanesques, l'équivalent des techniques et des approches propres aux peintres dits «impressionnistes», n'est pas admise par tous les chercheurs: soit pour des raisons de fond (l'abîme séparant l'art de la peinture de celui de l'écriture et qui devrait interdire les parallélismes artificiels), soit du fait des parcours d'écrivains tels que Daudet, Maupassant

ou Zola, souvent taxés d'impressionnisme, bien que les deux premiers aient été étrangers à l'impressionnisme pictural et que le troisième ait renié sur le tard son enthousiasme juvénile. Mais pour persuader les critiques littéraires que le terme «d'impressionnisme littéraire» a droit à l'existence, malgré qu'on n'ait pas créé ni base théorique, ni manifestes, il suffit d'analyser la canevas artistique des romans des frères Goncourt, en particulier l'éventail stylistique de leurs descriptions de la nature et la caractéristique des personnages, pour s'assurer que la technique de la narration impressionniste s'est développée en parallèle avec la technologie picturale. Ce fait prouve que les recherches de la perfection artistique, le renouvellement de l'art étaient d'actualité pour les artistes de cette époque-là qui étaient conscients des possibilités limitées de chaque forme d'art pour exprimer la réalité ainsi que leurs propres idéaux et donc, ils ont vivement recouru à la synthèse, permettant de renforcer l'effet émotionnel sur le public et d'inventer de nouveaux moyens d'expression artistique.

C'est déjà dans le roman «*Soeur Philomène*» que les Goncourt caractérisent l'héroïne principale en fonction de sa perception de la réalité, fixant ses impressions spontanées de la contemplation de la nature qui remplissent son âme de joie et de sens: «*Ces journées de joie, de liberté, de grand air, de jeux dans l'herbe haute, de cueillettes de fleurs aux pieds des saules, laissaient plus qu'à toute autre leur souvenir à Philomène. Elle s'en réveillait les jours suivants toute pénétrée, toute imprégnée, et quand l'image des nuages, du chemin, de la rivière, s'était effacée en elle elle gardait encore du paysage qu'elle ne voyait plus, le soleil, le parfum, l'écho : l'odeur des arbres, le bruissement de l'eau, lui revenaient doucement, et comme de loin*» [4, p. 29]. Il est à noter que la fixation des impressions est réalisée d'après un principe différent de celui des peintres impressionnistes, ce qui est tout à fait naturel, car l'écrivain peut utiliser non seulement les récepteurs de la vue, mais aussi rendre les odeurs, le bruit, faire appel aux sensations tactiles. Les images de la nature font apparaître le portrait psychologique du héros, font ressortir sa personnalité intérieure unique, que l'on peut ressentir à travers notre propre expérience. La description même de la nature, dépeinte dans les traditions de l'impressionnisme picturales, s'insère dans la narration sous forme de souvenirs: «*Le ciel lumineux avait une clarté infinie, mais égale et sans éclat: on aurait dit un ciel blanc sur lequel un voile de tulle bleu aurait tremblé. L'air était pareil à l'haleine d'un matin. D'instant en instant, une brise s'élevait qui faisait courir un frisson dans les arbres et passait contre l'oreille des petites filles avec le bruit et le frémissement d'une caresse. Dans le jour serein, sous ce ciel et ce souffle, les poiriers, les pêchers, les cerisiers, les abricotiers épanouissaient leurs fleurs toutes blanches: c'était comme des*

nids d'argent posés sur toutes les branches. Sous les pommiers, sur la terre brune, il semblait qu'on eût effeuillé un bouquet: et le soleil, se mettant à courir dans le coeur des arbres, sautait ainsi qu'un oiseau dans cette neige de fleurs... Ce qu'une vision laisse après elle de clarté intérieure, de douceur et de délicatesse rayonnant, cette nature parée comme pour une fête de vierge, ce verger si tendrement éblouissant, entrevu dans une splendeur printanière et candide, le laissa dans l'âme de Philomène» [4, p. 30–31]. À travers la perception de la nature, à travers la fixation des impressions illusoirement instantanées, imprimées dans la mémoire, on assiste à la formation chez la jeune fille d'une sensualité spéciale qui garde instinctivement dans l'inconscient le reflet des choses et de leur essence intérieure.

Des fonctions similaires des paysages impressionnistes, on en trouve aussi dans le roman «Renée Mauperin», 1864. On fait la connaissance de Renée, l'héroïne principale, directement à travers un dialogue avec le suivant prétendant à sa main dans une ambiance plutôt inhabituelle où les jeunes gens sont tombés du bateau dans l'eau et, luttant contre le flux rapide, tâchaient de se maintenir à flot pour atteindre la rive. L'énergique, l'agile Renée fait preuve de courage et en même temps soutient le garçon déçu avec des comparaisons spirituelles sur le rôle des hommes et des femmes dans la société, en faisant remarquer que toute sa famille la protège, se soucie de sa décence, mais elle comprend mieux le vrai sens de la vie, mieux que ses parents, rendus aveugles par la double morale de la société. Ce qui nous aide à comprendre Renée, cette jeune fille, à première vue résolue, courageuse et indépendante, que l'on prend plutôt pour un garçon que pour une fille fragile, c'est le paysage sur lequel elle pointe l'attention de l'interlocuteur et qui complète son image de l'harmonie intérieure avec la nature: «*De petits nuages jouaient et roulaient à l'horizon, violets, gris, argentés, avec des éclairs de blanc à leur cime qui semblaient mettre du bas du ciel d'écume du bord des mers. De là se levait le ciel, infini et bleu, profond et clair, splendide et déjà pâlisant, comme à l'heure où les étoiles commencent à s'allumer derrière le jour. Tout en haut, deux ou trois nuages planaient, solides, immobiles, suspendus. Une immense lumière coulait sur l'eau, dormait ici, étincelait là, faisait trembler des moires d'argent dans l'ombre des bateaux, touchait un mât, la tête d'un gouvernail, accrochait au passage le madras orange ou la casaque rose d'une laveuse» [5, p. 12–13].*

La description du ciel contraste avec les événements, la coloration des nuages (violet, gris, argenté) se profilant sur le ciel (infini et bleu, profond et clair, splendide et pâlisant – une combinaison d'adjectifs de valeurs différentes) crée une gamme de couleurs pastel. L'accumulation des verbes

décrivant tout dans une lumière métaphorique (coulait sur l'eau, dormait ici, étincelait là, faisait trembler, touchait, accrochait) transmet le mouvement, donne la sensation d'un doux contact avec la nature qui, du haut du ciel, enveloppe la réalité d'une manière délicate. Cependant, les paysages des banlieues de Paris sont dominés par des tons sombres, la saleté, les sons violents arrivant de la rive, et qui font ressortir l'angoisse et la conscience intuitive que l'homme, la société perturbent l'harmonie de la nature et font naître le tragique pressentiment du destin de la jeune fille qui mourra jeune, n'ayant pas pu accepter le fait de s'être prononcé contre l'acte indigne de son frère, ayant ainsi causé sa mort.

Le style narratif des frères Goncourt, qui a été confirmé dans le roman *«Charles Demailly»* constitue la preuve du renouvellement du principe réaliste de la description de l'environnement, de l'époque, des personnages, mais les esquisses intercalées des paysages impressionnistes, de même que dans les oeuvres précédentes, aident à révéler le drame intérieur des héros, à exprimer leur essence intérieure, la contradiction de l'apparence extérieure avec l'état moral. Les promenades en bateau sur la Seine, le château médiéval dans la province, l'odeur de la forêt, tout ça remplit le coeur de Charles d'enthousiasme, lui prête un sens de beauté et d'harmonie, tandis que sa femme, qu'il considérait comme une actrice raffinée, sensible à la vraie beauté, s'ennuie dans la nature, tellement elle était habituée à trop jouer pour la galerie, à faire semblant de ressentir des émotions différentes, mais tout en restant superficielle et insensible. En rivalisant avec la nature, le style des Goncourt fait des descriptions des paysages de vraies esquisses d'artiste qui concentrent l'unité de l'impression dans la multitude des sensations sensorielles de l'image: *«A cette heure, la Seine rayonnait éblouissante ; l'oeil clignotant, le regard perdu dans l'incendie rayé par le sillon de la barque, ne percevaient plus que des éclairs çà et là, les ricoches de feu le long des troncs de saules et des estacades, la ligne de feu qui lignait le bord d'une nacelle, la raie de feu d'un jonc droit dans l'eau »* [5, p. 277]. *«L'eau chantait. Le murmure frissonnant des arbres où la brise arrachait des feuilles avec un bruit de pluie, courait sur des deux rives. Au loin, de chaque côté du lit de la Seine, sur des deux coteaux roses et comme fleuris de bruyères, le vendanges, avec ses cris et sa joie, répondait aux murmurantes harmonies du fleuve. Les vignes riaient. L'horizon bruissait et chantonnait, et, comme un refrain, l'écho apportait à la barque les battements sonnans creux des marteaux sur les futailles vides»* [5, p.278]. Les croquis impressionnistes des Goncourt ne reflètent pas seulement la gamme des couleurs et la plastique des formes de la réalité entourante, les auteurs se

concentrent aussi sur les sons inaudibles, sur les odeurs à peine perceptibles, ce qui renforce l'effet de tableau de la description par des signes perceptifs et sensoriels. L'impressionnisme rend même difficile la description décorative de la cour intérieure de la nouvelle habitation de Charles, qui partage ses impressions avec le lecteur, en s'arrêtant sur chaque objet, sur sa couleur, forme, matière dont il est fait, sur son état, résumant: *«dans ce fouillis de vie, court un pétilllement de couleurs, çà et là des coups d'ailes, de bleu, d'argent, un barbouillage de lumière, dont vous n'aurez l'idée que dans les esquisses jetées par le pinceau de Fragonard dans une matinée de bonne humeur»* [5, p. 364]. Donc, les Goncourt reconnaissent eux-mêmes la proximité de leur style narratif, de leurs descriptions de la nature, des personnages, des objets, des événements et des toiles de leurs peintres préférés.

Le roman *«Madame Gervaisais»* nous donne la possibilité de suivre le changement de l'attitude des auteurs par rapport à ce qui a été exposé. Le personnage principal, une aristocrate instruite et raffinée, parcourt son *Chemin de Croix* à Rome, cette éternelle ville de l'histoire, de la culture et de l'art. Au début de son séjour dans la ville-piège, Mme Gervaisais, sensible par sa nature à l'art, à la beauté parfaite créée par la main de l'homme, s'adonne entièrement au plaisir intellectuel et esthétique en se familiarisant avec les chefs-d'œuvre d'art. Cependant, bien vite, l'art ancien finit par lui provoquer des associations avec la férocité des Romains, les ruines du Capitole, les pierres des Catacombes lui évoquent les lieux de destruction, *«où s'étaient rencontrées, comme des deux bouts et des deux extrémités du coeur humain, la passion de voir mourir et la folie de mourir»* [7, p. 83]. Son voyage par la route d'Appia, dont la vallée pierreuse lui semblait *«la pierre soulevée d'un immense tombeau»* [7, p. 142], s'achève logiquement par une visite au cimetière. Symboliquement l'héroïne passe par le chemin de la mort, de celle des païens à celle des chrétiens. L'élément clé, qui permet de sentir changer la vision du monde de Mme Gervaisais dans l'évaluation de l'art antique, c'est l'Euphrasie de la statue de Sabine, épouse d'Adrien. Chaque fois qu'elle passait devant, la Française fixait son regard *«à son corps tout enveloppé d'une étoffe mouillée qui l'embrasse, le beigne et le serre, en se collant à tous ses membres, le voile de marbre, de la pointe des seins qui le percent de leur blancheur, glisse en caresse sur le dessin de la poitrine et la rondeur du ventre, s'y tuyaute et s'y ride en mille petits plis liquides qui de là vont, droits et rigides, se casser à terre, tandis que la draperie, presque invisible, plaquant aux cuisses, et comme aspirée par la chair des jambes, fait dessus de grands morceaux de nu sur lesquels courent des fronces, des plissements soulevés et chiffonnés, des méandres de remous dans le courant*

brisé d'une onde» [7, 144]. Malgré la sensualité de la description du corps nu, pudiquement enveloppé dans un drap humide, ce qui excitait l'imagination et captivait par la perfection de sa forme, Mme Gervaisais se trouve obsédée par la perte irrémédiable de la vie humaine, l'image parfaite de la force, de la santé et de la beauté physique se voit associée avec le froid matériel. Les statues des dieux et des déesses antiques, en particulier le torse d'Apollon, lui semblaient des témoins silencieux de l'autre monde.

Les recherches de l'harmonie spirituelle, de la manifestation de l'inspiration divine poussent Mme Gervaisais vers l'art chrétien, à visiter des temples pour se familiariser avec les peintures et les sculptures des artistes de la Renaissance. Pour décrire l'atmosphère de peintures contemporaines de Rome de cette époque-là les Goncourt font appel aux images du paradis biblique, évoqué dans les tableaux de Raphaël et dans la souffrance infernale des pécheurs de Michel-Ange. Dans l'agitation de carnaval de la Semaine de Pâques, Mme Gervaisais immerge dans la vie religieuse des Romains, assiste à la messe, adhérant à la tradition chrétienne. Au départ le bon sens et la pensée rationnelle, exprimée par l'ironie intuitive, soulèvent des doutes dans l'idolâtrie chrétienne qui éloignent Mme Gervaisais de la foule de croyants qui expriment leur ardent espoir en la miséricorde divine. Devant ses yeux fait toujours son apparition la statue de la Vierge *«au bout de la draperie de marbre, son pied, ce pied usé, dévoré par les baisers, et dont la moitié, refaite en or, s'est palmée aux doigts sous l'adoration des bouches et l'usure des lèvres»* [7, p. 156]. On trouve la même ironie dans la description de la cathédrale de San-Agostino, *«lieu de vertige et de mystère, un de ces antres de superstition marqués toujours fatalement sur un coin de terre, dans un temple, dans une église, où l'Humanité va, sous les coups qui brisent sa raison, à la religion d'une statue, à une pierre, à quelque chose qui l'écoute quelque part dans le monde avec l'oreille du Ciel!»* [7, p. 158].

Même la guérison miraculeuse de son fils, pour laquelle les Romaines ont prié dans l'église de la Vierge Marie, n'a pas pu convaincre Mme Gervaisais de la force de la foi chrétienne.

L'art visuel figuratif et plastique accomplit son influence décisive sur l'esprit humain uniquement combiné avec d'autres formes, qui sont appelées à passionner l'âme et de l'élever au-dessus de la vanité du réel. Ce qui contribue également à la conversion de Mme Gervaisais au christianisme, c'est la musicalité (l'exaltation spirituelle pendant le chant de la chorale à l'église) et la théâtralité (le sermon du prêtre jésuite qui use de tous les moyens d'effets théâtraux: modulation de la voix, gestes, appels rhétoriques vers le public, déclamation, pleurs, rire, terreur).

C'est la nature qui s'avère être l'opposé de cette Rome des morts, la solitude à la campagne offre à Mme Gervaisais la possibilité de jouir de la paix, de la tranquillité, *«ce plaisir d'être tout le jour abritée du soleil, à vivre de l'air, à jouir du paysage, du petit lac, de son eau solitaire, de son bleu dormant, de sa plénitude ronde dans la coupe d'un ancien volcan, de son immobilité sans rides dans cette ceinture de bois et cette sauvagerie coquette»*, qui ont fait si poétiquement appeler ces petits lacs du pays des *«miroirs de Diane»* [7, p. 163].

Dans une lettre à son frère Mme Gervaisais reconnaît qu'elle souffre moins de la maladie, qu'elle se sent forte, sûre d'elle, énergique, qu'elle veut bouger, marcher et se délecter de la beauté paradisiaque de la nature, et qu'elle n'a point le désir de lire, de réfléchir sérieusement: *«J'ai l'impression d'un demi-sommeil, d'une flânerie flottante de mon intelligence. Par moments, la vie de mes idées me paraît s'en aller de moi, se disperser dans ce qui m'entoure, se fondre dans je ne sais quelle abêtissante contemplation... Ah! cette nature d'Italie, tiens! c'est trop toujours beau, c'est beau à périr...»* [7, p. 164].

Les jardins Borghèse, c'est là que Mme Gervaisais se réjouit pour la dernière fois de la nature, saisit les moments de bonheur dans la sérénité du crépuscule, dans le parfum de l'acacia et des orangers, dans le ciel poussiéreux et dans les lueurs orange du soleil couchant, dans le retentissement des cloches et dans le chant des oiseaux, dans l'air humide, imprégné de vols des insectes et de gouttelettes d'eau. *«Elle avait peine, par ces jours, à s'arracher à toutes ces molles exhalaisons de nature; et elle jetait, en partant, un dernier regard de regret en arrière au paysage, à la chaleur d'adieu du soleil qui mourait souvent là dans la page d'un bréviaire lu par un prêtre assis sur une marche du petit cirque»* [7, p. 190].

Les paysages impressionnistes traduisent la résignation intérieure de Mme Gervaisais et laissent entrevoir les événements dramatiques. Dans le roman *«Madame Gervaisais»*, les descriptions impressionnistes jouent un rôle dominant, transformant le genre de l'oeuvre, le récit se voit devenir une histoire-description du voyage. Et c'est justement l'impression du vu qui fait bouger l'intrigue, qui pousse l'héroïne aux actions suivantes. La fixation détaillée de l'atmosphère environnante engage le lecteur à entrer en jeu et apporte une prémonition de la tragédie.

B. Vouilloux, en analysant le discours impressionniste du point de vue de la grammaire stylistique souligne qu'il est indéniable *«que la notion d'impressionnisme littéraire a joué un rôle crucial dans la prise de conscience par elle-même de la langue littéraire et qu'à ce titre une mise en perspective historique de celle-ci doit prendre en compte «comme postulat d'une*

théorie esthétique» [11]. Le savant français fait référence à la prose de frères Goncourt, A.Daudet, à la critique de P.Bourget pour conclure que l'atmosphère artistique de la deuxième moitié du XIX siècle, surtout les tentatives des peintres et des écrivains de trouver les procédés nouveaux pour présenter la réalité les a poussés à reformer la syntaxe de la phrase française pour exprimer la similitude entre deux arts. Les grammairiens français M. Cressot, J. Marouzeau ont montré que la syntaxe impressionniste se forme à l'aide du langage affectif, de la disjonction des éléments que la phrase écrite tente d'organiser, de la dilution des limites de la phrase grammaticale, mais surtout à l'aide de l'emploi de l'adjectif substantivé. Dans ce domaine les Goncourt sont les premiers qui «ont apporté une sensation nouvelle de la nature. C'est là leur trait caractéristique. Ils ne sentent pas comme on a senti avant eux. Ils ont des nerfs d'une délicatesse excessive, qui décuplent les moindres impressions» [1, p. 527]. Si l'impressionnisme est considéré comme la transposition systématique des moyens d'expression d'un art, qui est l'art de peindre, dans le domaine d'un autre art, qui est l'art d'écrire, le texte impressionniste dissocie, désintègre les ensembles en multitude de touches ou de notations qui épuisent la totalité des éléments d'une impression. Ainsi, la description de Rome, que découvre madame Gervaisais au moment précis de la journée (cinq heures) de l'endroit concret (sur la plate-forme de cette rampe qui descend en tournoyant l'ancien Janicule) lui apparaît répandue, éparse, au bas du mont, sous un éclairage étrange comme *«l'infinie étendue de Rome, un chaos et un univers de pierre, un entassement, une mêlée, une confusion, une superposition de maisons, de palais, d'églises, une forêt d'architectures, d'où se levaient des cimes, des campaniles, des coupoles, des colonnes, des statues, des bras de ruines désespérés dans l'air, des aiguilles d'obélisques, des Césars de bronze, des pointes d'épées d'anges, noires sur le ciel»* [7, p. 103]. Ce passage nous montre que les écrivains forment l'impression de la ville à la manière des touches de peinture juxtaposées dans un tableau impressionniste, utilisant les pluriels associés à des articles indéfinis particularisateurs, traduisant l'émiettement et l'instabilité des impressions qui ne sont pas recomposées dans un tout logique.

En conclusion, il est important de faire remarquer que dans les œuvres des Goncourt le paysage impressionniste aidait à exprimer la vérité de la réalité, réfractée à travers le tempérament de l'artiste. Selon Enzo Caramaschi, qui a étudié la méthode créative des Goncourt dans le cadre du réalisme, «le réalisme des Goncourt est à certains égards moins soif de réalité que besoin de vérité» [2, p. 40]. Mais dans le domaine de la vérité, pour les Goncourt c'est d'abord la beauté qu'ils cherchent pour reproduire. Et cette

beauté est représentée à l'aide du mouvement, du couleur des choses. L'absence de contours, la vibration de l'air, l'interaction des couleurs, la juxtaposition de taches sont des constantes de leurs textes descriptifs. Des verbes sont fréquemment utilisés pour rendre compte d'une impression floue et ondoyante produite par la nature environnante. Et, toujours, quand description il y a, c'est à travers le regard d'un personnage, ou du narrateur, à un moment précis de la journée, à partir d'un certain point de vue bien précisé, sous tel type de lumière, et à un moment où son état d'âme conditionne la perception qu'il a du monde qu'il aperçoit. G. Pellissier explique l'originalité du style des Goncourt parmi les romanciers de leur école, de leur époque par la finesse particulière de leurs sens, «qui saisissent dans les choses ce qu'elles ont de plus subtile et de plus raffiné, ... qui apporte de la vie à leur phrase» [11, p. 340].

L'écriture artiste des Goncourt leur permet d'exprimer le frémissement de cette vie éphémère dont ils ont été témoins, à l'aide de moyens novateurs de façon à combiner les procédés de la peinture, de la musique, de la sculpture, à créer une prose littéraire selon les lois de la vérité et de la beauté.

LITTÉRATURE

1. Золя Э. Эдмон и Жюль де Гонкур. / Эмиль Золя // Собр. соч. : в 26 т. / Эмиль Золя. – Москва : Худож. лит., 1966. – Т. 25. – С. 521–546.
2. Caramaschi E. Réalisme et impressionnisme dans l'oeuvre des frères Goncourt / E. Caramaschi. – Pisa : Editrice Libreria Goliardica, 1971. – 297 p.
3. Goncourt E. et J. Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire / E. et J. Goncourt. – Bibliothèque-Charpentier, 1890. – Tome I: 1851–1865. – 258 p.
4. Goncourt E. et J. Soeur Philomène / Edmond et Jules de Goncourt. – Paris : Charpentier, 1904. – 310 p.
5. Goncourt E et J. Charles Demailly / [présentation, notes, chronologie et bibliographie par Adeline Wrona] / Edmond et Jules de Goncourt. – Paris : Flammarion, 2007. – 392 p.
6. Goncourt E. et J. Renée Mauperin / [présentation par Nadine Satiat] / Edmond et Jules de Goncourt. – Paris : Flammarion, 1990. – 315 p.
7. Goncourt E. et J. Madame Gervaisais. / [édition présentée, établie et annotée par Marc Fumaroli de l'Académie française] / Edmond et Jules de Goncourt. – Paris : Gallimard, 1982. – 344 p.
8. Prajs L. La fallacité de l'oeuvre romanesque des frères Goncourt / L. Prajs. – Paris : Nizet, 1974. – 275 p.
9. Pellissier G. Le mouvement littéraire au XIX siècle / G. Pellissier. – Paris : Librairie Hachette, 1921. – 384 p.
10. Sabatier P. L'esthétique des Goncourt. Une esthétique du style / P. Sabatier. – Genève ; Paris : Slatkine Reprints, 1997. – 632 p.
11. Vouilloux B. Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire. Un essai de métastylistique / B. Vouilloux // Questions de style. – 2004. – № 1.– Режим доступа: <http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/printa19d.html?dossier=dossier9&file=01vouilloux.xml>