

ÉROS LUMINEUX. UNE EXPLORATION TRANSMODALE DE LA BLANCHEUR DANS OLYMPIA ET AU BONHEUR DES DAMES



doi.org/10.15452/SR.2026.26.0008



https://orcid.org/0000-0001-9969-0459

Ewa A. Łukaszyk

Université d'Ostrava

République tchèque

ewa.a.lukaszyk@gmail.com

Résumé. L'article présente une recherche parallèle sur des qualités visuelles, en particulier le potentiel expressif de la blancheur, menée par Édouard Manet et Émile Zola à l'intersection de la peinture et de la littérature. L'étude vise à élucider la relation et l'interdépendance entre trois dimensions : l'esthétique du lumineux, la nouvelle vision de la femme et l'émergence d'un érotisme mis au service du capitalisme moderne. *Olympia* de Manet et *Au Bonheur des Dames* de Zola, roman qui culmine avec une grande exposition commerciale de textiles blancs, sont deux œuvres dans lesquelles l'exploration des valeurs lumineuses et des chromatismes nuancés proches de la blancheur occupe une place centrale. Dans ces deux œuvres, la blancheur acquiert une nouvelle valeur érotique et gynocentrique, s'associant à une féminité moderne, vitaliste et triomphante. Avec la figure de Denise, une vendeuse qui se fait épouser par le patron, Éros improductif, auparavant incarné dans la figure d'une prostituée, est reconduit au domaine productif du mariage bourgeois. Zola intègre la puissance d'Éros dans la sphère économique, en en faisant un moteur légitime de l'ordre capitaliste. La femme devient le pivot de la dépense contrôlée. L'idéal moderne de la synesthésie, que l'on peut considérer comme le noyau de l'esthétique de la modernité, trouve sa concrétisation dans l'institution la plus paradoxale : le grand magasin.

Mots-clés : transmodalité, naturalisme, érotisme, gynocentrisme, capitalisme

Abstract. Luminous Eros: The transmodal exploration of whiteness in *Olympia* and *Au Bonheur des Dames*. The article presents a parallel study of visual qualities, notably the potential of whiteness, carried out by Édouard Manet and Émile Zola at the cross-

roads of painting and literature. The objective of the study is to elucidate the connection and interdependence among three dimensions: the aesthetics of the luminous, the new vision of woman, and the concept of an eroticism put at the service of modern capitalism. *Olympia* and *Au Bonheur des Dames*, a novel culminating in a large commercial exhibition of white textiles, are two works in which the exploration of luminous values and nuanced chromatisms close to whiteness lies at the heart of the experimentation. In both works, whiteness acquires a new erotic and gynocentric value, associating itself with a modern, vitalist, and triumphant femininity. Through the figure of Denise, a saleswoman who marries her employer, unproductive Eros, previously embodied by the figure of a prostitute, is redirected to the productive domain of bourgeois marriage. Zola reintegrates the power of Eros into the economic sphere, making it a legitimate driving force of the capitalist order. Woman once again becomes the pivot of controlled expenditure. The modern ideal of synaesthesia, which can be considered the core of the aesthetics of modernity, finds its realisation in the most paradoxical institution: the shopping mall.

Keywords: transmodality, naturalism, eroticism, gynocentrism, capitalism

1. Introduction

Une blancheur éclatante, lumineuse, nuptiale, gynocentrique. Une blancheur réinventée, dont la valeur traditionnelle de pureté virginale s'efface au profit de l'érotisme. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'exploration transmodale associant la peinture et la littérature dans la quête du blanc a donné naissance à deux chefs-d'œuvre : *Olympia* de Manet et *Au Bonheur des Dames* de Zola, avec son apothéose finale — une exposition de tissus blancs, célébration d'une féminité triomphante et, en même temps, transposition commerciale de l'essor visuel de la nouvelle peinture. Entre l'œuvre du peintre et celle de l'écrivain, il existe un point d'intersection : leur fascination commune pour la luminosité. Zola en compose une véritable symphonie dans sa description de l'étalage prodigieux du grand magasin, qui marque aussi une conquête nuptiale : le moment de triomphe de Denise, la femme désirée qui, malgré l'inégalité des fortunes, se fait épouser par son patron. Les tissus entassés deviennent un hommage à la femme et au nouvel érotisme lumineux :

Rien que du blanc, et jamais le même blanc, tous les blancs, s'enlevant les uns sur les autres, s'opposant, se complétant, arrivant à l'éclat même de la lumière. Cela partait des blancs mats du calicot et de la toile, des blancs sourds de la flanelle et du drap ; puis, venaient les velours, les soies, les satins, une gamme montante, le blanc peu à peu allumé, finissant en petites flammes aux cassures des plis (Zola, 2012, p. 530).

Du point de vue chronologique, les deux œuvres ne coïncident pas exactement : *Olympia* a été peinte à l'automne 1863. Le roman, onzième volume du cycle des *Rougon-Macquart*, n'apparaît qu'en 1883 (après une prépublication dans *Gil Blas* en décembre de l'année précédente). Il y a donc un décalage de presque deux décennies, ce qui est significatif, surtout à une époque où le temps s'accélère, où les arts cherchent à se dépasser dans une quête incessante d'originalité. Néanmoins, on peut lire chez Zola non seulement une transposition littéraire du nouveau visuel lumineux, mais aussi la continuation d'un grand projet : celui de la réinvention moderne de la féminité et de l'érotisme.

Olympia, accompagnée de gravures japonaises,¹ est reproduite en arrière-plan du portrait de Zola peint par Manet en 1868 — signe manifeste de l'importance particulière que l'écrivain accordait à ce tableau. Cette femme moderne, que Manet présente dans une nudité tout à fait choquante, dans une pose qui transgresse la normativité implicite de la représentation classique du corps (le nom classicisant d'*Olympia* ne sera d'ailleurs donné au tableau que plus tard), est un être libéré des entraves de la pudeur et de la chasteté, épanoui — tout comme l'art de cette époque se libère et affirme sa liberté inconditionnelle. C'est un être dynamique, insoumis, conquérant, qui ne se laisse plus conquérir. Zola reconduit cette figure féminine triomphante dans le domaine productif du mariage et de la famille bourgeoise, l'inscrivant dans l'ordre socio-économique de la circulation capitaliste.

1 Ce fut justement Zola qui proposa de rapprocher le tableau de Manet des gravures japonaises. Il suggérait de « comparer cette peinture simplifiée avec les gravures japonaises qui lui ressemblent par leur élégance étrange et leurs taches magnifiques » (Zola, 1979, p. 345). Cette filiation esthétique a été explorée par Henri Mitterand (Mitterand, 1962, p. 73).

L'objectif de cette étude est d'élucider la connexion et l'interdépendance entre trois dimensions : l'esthétique de la blancheur, la nouvelle vision de la femme et le concept d'un érotisme mis au service du capitalisme moderne.

2. La quête du blanc

2.1 Zola et Manet : une recherche parallèle

L'intérêt d'Émile Zola pour la peinture et ses contacts personnels avec les impressionnistes sont bien connus. Zola journaliste a consacré beaucoup d'attention à l'actualité artistique, se transformant en commentateur perspicace de la peinture, témoin de la naissance de l'art moderne. On peut dire qu'il y a contribué, au moins en tant que critique des institutions traditionnelles. Selon la formulation de Stéphane Guégan, qui résume l'histoire de Manet dans un catalogue accompagnant une exposition au Musée d'Orsay en 2011, Zola « prit la tête d'une véritable croisade en faveur des victimes du jury » des Salons, incapable de rendre justice aux peintres de la nouvelle école (Guégan, 2011, p. 36). Le changement ne se fit pas attendre : le Salon de 1868 marqua déjà un virage historique.

C'est surtout son amitié avec Cézanne qui sert d'inspiration à Zola ; en 1886, la vie de la bohème artistique lui fournit le sujet de *L'Œuvre*, un des romans du cycle des *Rougon-Macquart*. Plus important encore, les analogies avec la peinture orientent la pensée théorique de Zola, notamment dans sa fameuse « théorie de l'écran ». Le 18 août 1864, dans une lettre à Antony Valabrègue, il écrivait : « toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ; il y a, enchâssé dans l'embrasement de la fenêtre, une sorte d'écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces changements tiennent à la nature de l'écran. » La création artistique implique donc un « phénomène d'optique » : l'artiste n'entre jamais en relation directe avec la réalité à représenter sans distorsion. Plutôt, il « s'en laisse pénétrer, et nous renvoie les rayons lumineux, après les avoir, comme un prisme, réfractés et colorés selon sa nature » (Becker, 2002, pp. 233-234).

Mais la fascination pour Manet, peintre à qui Zola attribuait déjà une place au Louvre à une époque où personne ne croyait encore à la valeur de son œuvre,² est également importante. Malgré leur appartenance à des champs d'expression apparemment éloignés — la littérature et la peinture —, il existe entre ces deux créateurs une certaine communauté de pensée. Il y a un parallélisme entre les recherches de Zola dans le domaine littéraire et la peinture de Manet. Il ne s'agit pas seulement d'une communauté de thèmes puisés dans les bas-fonds de la vie contemporaine, ni du rejet de l'idéalisation. Bien au contraire, c'est surtout une fascination commune pour la lumière qui s'exprime, de

2 Voir Émile Zola, « M. Manet » (Wrona, 2011, p. 115). Aussi, ce qui pourrait être plus persuasif pour certains, Zola voyait dans l'acquisition des tableaux du peintre une excellente opportunité de négoce : « Je suis tellement certain que M. Manet sera un des maîtres de demain, que je croirais conclure une bonne affaire, si j'avais de la fortune, en achetant aujourd'hui toutes ses toiles » (Wrona, 2011, p. 110).

manière subtile et transformatrice, dans l'expérience visuelle de la blancheur. Le blanc, contredisant la symbolique populaire qui l'associe à la pureté et à la chasteté, se transforme chez eux — presque de manière perverse — en un signe à forte valence érotique.

2.2 La pureté des moyens d'expression

Le parallélisme — autant que l'indépendance — des explorations de la blancheur chez Zola et Manet constitue un argument en faveur de la thèse d'Arden Reed selon laquelle « la modification des relations image-texte » est productrice de la modernité (Reed, 2012, p. 13). Comme Clement Greenberg l'avait déjà remarqué dans un essai devenu classique (« Modernist Painting »), la modernité est un moment où chaque modalité artistique retrouve son autonomie et la pureté de ses propres moyens d'expression (Greenberg, 1965, pp. 193-201). La primauté d'une référence textuelle, de ce « thème littéraire » si cher aux académiciens, disparaît ; la peinture dite moderne se caractérise précisément par la primauté du « vu », de l'observé directement, de la scène quotidienne sans alibi biblique, historique ou littéraire. C'est une peinture qui se libère des narrations.

Et pourtant, les relations entre littérature et peinture se renouent sur un plan nouveau : celui de la quête des valeurs optiques, doublées d'une valence symbolique. L'expérimentation autour de la blancheur illustre bien ce point. Manet est considéré comme le précurseur de la peinture « sans thème ». Georges Bataille décrit ce processus comme une véritable « destruction du sujet » :

Dès l'instant où les poses éloquentes des modèles l'ont enragé, l'exigence de Manet se révéla dans cette impatience : ce dont il s'agissait, assez bizarre, était le silence de la peinture. Il fallait, pour le peintre, se libérer ; il devait se donner librement à l'art de peindre, à la technique, au chant des formes et des couleurs (Bataille, 1979, p. 126).

La comparaison avec un autre tableau de l'époque, *Rolla* d'Henri Gervex (1878), qui se distingue par une luminosité presque comparable à celle d'*Olympia*, permet de saisir la différence. Le tableau de Gervex s'inspire d'un long poème d'Alfred de Musset : Jacques Rolla, un jeune bourgeois, y est représenté au moment où il s'apprête à se suicider, après avoir dilapidé toute sa fortune dans la débauche. Sa maîtresse Marie dort encore, ce qui donne prétexte à représenter un corps féminin inondé de lumière matinale. La condition de la jeune prostituée est inscrite dans sa pose impudique. L'allusion littéraire contenue dans le titre fournit un commentaire à l'œuvre picturale, lui assurant une certaine univocité, une intelligibilité conforme aux attentes du public bourgeois : un message moral explicite qui vient justifier la représentation « obscène » de la femme.

Olympia est dépourvue de toute justification de cette sorte ; c'est sans doute une des raisons pourquoi le tableau causa un scandale retentissant au Salon de 1865. Comme l'explique encore Georges Bataille,

le texte est effacé par le tableau. *Et ce que le tableau signifie n'est pas le texte, mais l'effacement.* (...) Il a supprimé (pulvérisé) le sens – que cette femme est là ; dans son exactitude provocante, elle n'est rien ; sa nudité (...) est le silence qui s'en dégage comme celui d'un navire échoué,

d'un navire vide : ce qu'elle est, est l'« horreur sacrée » de sa présence – d'une présence dont la simplicité est celle de l'absence (Bataille, 1979, p. 142).

Avec une grande perspicacité et un véritable don pour percevoir les valeurs esthétiques d'un art qui n'était pas le sien, Zola répond aux accusations d'obscénité portées contre Manet en interprétant le tableau non comme une scène morale ou immorale, mais comme un jeu abstrait de clarté et d'ombre. Le corps de la jeune fille, tout comme la figure de la négresse ou la fourrure du chat, est ainsi dépourvu de toute signification morale ; leur présence ne vise rien d'autre que la composition picturale elle-même. Comme l'écrit Zola : « Qu'est-ce que tout cela veut dire ? Vous ne le savez guère, ni moi non plus » (Zola, 1989, p. 124).

Au lieu de chercher un sens qui ferait défaut, Zola valorise les résultats d'une recherche des qualités visuelles, en particulier autour de la blancheur :

Olympia, couchée sur des linges blancs, fait une grande tache pâle sur le fond noir. (...) Au premier regard, on ne distingue ainsi que deux teintes dans le tableau, deux teintes violentes, s'enlevant l'une sur l'autre. (...) Rien n'est d'une finesse plus exquise que les tons pâles des lignes de blancs différents sur lesquels *Olympia* est couchée. Il y a, dans la juxtaposition de ces blancs, une immense difficulté vaincue. Le corps lui-même de l'enfant a des pâleurs charmantes (Zola, 1989, p. 122).

Le peintre parvient à rendre l'aspérité du réel en procédant, selon Zola, « comme la nature procède elle-même, par masses claires, par larges pans de lumière » ; il exploite le contraste des matières — les draps, la peau nue « dans sa nudité jeune et déjà fanée » (Zola, 1989, pp. 122-123).

3. Éros capitaliste

3.1 L'impudique : la femme en exposition

Pour un spectateur contemporain, il n'est plus du tout évident pourquoi la pose d'*Olympia* fut perçue comme particulièrement « impudique » à son époque. Elle nous semble aujourd'hui presque neutre ou académique. Comme le note Pierre Bourdieu dans ses cours au Collège de France (1998-1999), la « révolution symbolique » opérée par Manet a été si profondément intégrée que « la représentation du monde qui est née de cette révolution est devenue évidente — si évidente que le scandale suscité par les œuvres de Manet est lui-même objet d'étonnement, sinon de scandale. Autrement dit, on assiste à une sorte de renversement » (Bourdieu, 2013, p. 14). Ce changement révolutionnaire

porte atteinte aux catégories de perception des sujets percevants, défie leurs catégories de perception. En les agressant, en les mettant en question, la révolution symbolique les oblige en quelque sorte à se révéler. L'hérésiarque (...) débanalise, bouleverse les récepteurs, les met en état d'indignation ; il les scandalise et, du même coup, il les amène à expliciter le banal, l'évident (Bourdieu, 2013, p. 31).

Ce qui était jusqu'alors naturalisé — le nu féminin idéalisé, allégorisé, relégué au registre mythologique — est soudain ramené dans le présent, exposé sans filtre, incarné dans une figure réelle et contemporaine. L'impudeur, dès lors, ne réside pas dans la nudité en soi,

mais dans l'exposition sans alibi du corps féminin comme tel, regardant en retour, situé dans un espace social identifiable, et non dans un ailleurs mythique.

Au premier abord, rien ne désigne Victorine Meurent — avec son ruban noir et son regard assuré — comme une demi-mondaine ou une prostituée. Certes, elle est un modèle professionnel, mais *Olympia* ne livre aucun indice explicite de son statut social. Ce n'est qu'à travers des codes visuels, interprétés par le regard bourgeois du XIX^e siècle, que la figure est sexualisée et stigmatisée. Ce tableau se situe à l'opposé d'autres portraits de Manet à caractère privé, comme *Le Repos* (1870), représentant Berthe Morisot — qui est une égale, non seulement comme artiste, mais surtout comme une femme issue du même milieu social que Manet. Elle pose bien vêtue, bien sûr, et chaperonnée par sa mère lors de chaque séance ; quelques années plus tard, elle épousera Eugène Manet, le frère cadet de l'artiste. La position sociale de Berthe Morisot la protège du danger d'être réduite à un simple objet du regard. Avec elle, la représentation visuelle est constamment doublée d'une reconnaissance sociale. C'est précisément cette absence de protection symbolique qui rend le portrait de Victorine si troublant : son exposition nue, sans justification allégorique, mythologique ou sociale, déstabilise les attentes visuelles de l'époque. L'optique seule ne suffit plus, elle appelle une lecture sociale. Cette tension entre visibilité et statut, entre regard pictural et hiérarchie sociale, constitue la toile de fond du scandale provoqué par *Olympia*, tout comme par *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863), où la nudité côtoie, sans écran mythologique, les habits modernes de messieurs bien nés. Comme l'explique encore Bourdieu, « l'hérésiarque qui a produit le tableau produit un effet de scandale, rompt un ordre symbolique, l'accord entre les structures cognitives et les structures sociales qui est au fondement de l'expérience du monde social comme allant de soi » (Bourdieu, 2013, p. 36).

La tradition classicisante n'excluait pourtant pas d'une manière absolue l'association entre le portrait d'un personnage illustre et la nudité idéalisée. La représentation par Manet de la femme couchée, qui n'est pas dépourvue de précédents iconographiques, notamment chez Titien (*Vénus d'Urbain*, 1503), chez Velázquez (*Venus au miroir*, vers 1650), ou encore chez Goya (*Maja nue*, 1797-1800) choqua le public surtout par la représentation de son regard direct et impérieux. C'est surtout dans les yeux de la jeune femme qu'on peut lire l'absence de pudeur, la désinvolture qui défie la société bourgeoise, peut-être son cynisme ou tout simplement le manque de volonté de se plier aux convenances. Tout au contraire, les critiques de Manet, plutôt qu'un manque, y lisaient un excès de volonté, notamment « la volonté d'attirer le regard » (Bataille, 1979, p. 139) qu'on jugeait blâmable. Néanmoins, ce qui paraissait inacceptable du point de vue des mœurs de la société du XIX^e siècle, constitue « la part du spectateur » (dans la formulation d'E. H. Gombrich³), une place particulière qui est laissée à celui ou celle qui contemple le tableau en établissant une relation d'attraction / répulsion par rapport à l'univers pictural. La nudité de la femme peinte ne reste pas, appri-voisée, dans le cadre de l'univers intime et idéalisé, isolé de la présence du spectateur. Au

3 L'expression *la part du spectateur* apparaît comme le titre d'un chapitre dans le livre d'E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1959). L'édition française de ce livre n'a pas conservé cette expression.

contraire, Michael Fried parle de l'« absorption » du corps peint dans l'univers pictural et de la relation face à face (*facingness*) dans le cas où le personnage représenté, comme Olympia, refuse de se laisser absorber, voire neutraliser, et dirige le regard hors de la toile, vers le spectateur (Fried, 1996, p 152-153). Le regard d'Olympia est impertinent, intrusif ; il pénètre tout droit dans l'espace du spectateur en forçant une révision de la conscience du moi, comme si elle lui demandait : qui suis-je (ou qui suis-je pour toi ?). Le résultat est la révélation d'un moi prêt à lire l'image d'une impératrice couchée comme celui d'une prostituée dont le corps jaunit comme un drap. De cette manière, la peinture moderne met à nu son potentiel de provocation : *Olympia* suscite une réponse affective, presque viscérale, de la part du spectateur qui, en regardant, se trahit lui-même.

Dans *Au Bonheur des Dames*, Zola transpose cette « exposition » du corps féminin en une mise en scène commerciale, établissant un lien explicite entre le désir sexuel et le désir de possession suscité par la marchandise. Il construit ainsi un dispositif complexe et profondément critique d'une réalité sociale où tout est à vendre, où le regard devient le premier geste de l'achat. Que signifie alors voir et être vu — et vue — dans une société de consommation heureuse, désinhibée, et libérée de toute entrave morale ? Corps et objets s'offrent au regard, s'exhibent dans la lumière. La blancheur n'est plus le signe de la pureté ; elle devient appât, déclencheur du désir et moteur de la dépense.

3.2 La femme dans le régime de la dépense

L'univers chromatique que Manet effleure aux confins de l'absence et du vide peut être rattaché à celui du capitalisme moderne — un monde fondé sur le travail, la production et le gaspillage. La blancheur de ce corps « déjà fané », que les critiques de l'époque qualifiaient de jaunâtre, semble elle-même marquée par l'usure. Comme les textiles blancs qui jaunissent et perdent leur fraîcheur, ce corps s'use rapidement ; il demande à être entretenu, remplacé. La blancheur devient ainsi le signe d'une dépense improductive, d'un cycle de renouvellement perpétuel. Elle évoque la circulation, l'échange, la volatilité des biens — et une logique du *potlatch* que Mauss allait bientôt analyser et qui fascina Bataille.

Dans ce cadre, le corps de la prostituée, au même titre que les draps sur lesquels elle est couchée, incarne une version moderne d'une dépense somptuaire. En 1880, avec *Nana*, Zola s'enfonce dans le même univers de la féminité dévorante, destructrice de fortunes. Et pourtant, dans *Au Bonheur des Dames*, Denise se dessine en contrepoint : une figure rédemptrice d'une sexualité reconduite à l'intérieur du mariage — et réinscrite dans un système capitaliste qui retrouve l'équilibre entre dépense et profit.

Le roman propose ainsi une lecture résolument positive dans le cadre de la discussion postromantique sur le mariage, inaugurée par Jules Michelet dans *L'Amour* (1858) et *La Femme* (1859), deux ouvrages qui, selon la chercheuse polonaise Halina Suwala (1993, pp. 69-91), ont marqué les lectures de jeunesse de Zola. L'union de Denise et de son patron peut être interprétée comme un exemple de mésalliance dans l'univers zolien — mais ici, dans un sens inverse à celui du mariage de Coupeau et Gervaise dans *L'Assommoir*. Denise se situe en effet à la lisière de la transgression et de la nouvelle norme.

Marie Scarpa résume avec justesse cette tension dans son analyse du mariage chez Zola : « le mariage n'est plus le temps des divertissements et des courtisements, il est au contraire celui des devoirs, des contraintes et du travail. Il y va de la survie et de la prospérité du noyau familial, en milieu populaire particulièrement, et partant du groupe social, un équilibre conditionné par le fait que l'homme et la femme doivent être à leurs justes places (codées ici par l'ordre patriarcal) » (Scarpa, 2018, p. 325). En amenant son patron à l'épouser, Denise enfonce ce code implicite : elle devient active et assertive, refusant de rester à sa place de jeune femme modeste, passive et soumise à l'ordre patriarcal et à sa condition sociale.

La relation fondée sur le désir pourrait, en apparence, résoudre le problème de l'infidélité conjugale — qu'elle prenne la forme de l'adultère ou de la fréquentation de prostituées, alors courante chez les hommes de la bourgeoisie. Pourtant, une lecture plus complexe s'impose : la femme désirée hors des cadres sociaux et économiques — au-delà de la logique capitaliste du mariage entendu comme communauté de biens et de production — triomphe précisément en ramenant le désir masculin dans l'espace du mariage, en *ré-érotisant* l'institution conjugale. En séduisant son patron et en l'amenant à l'épouser, Denise, figure subalterne, se vend en mariage avec plus d'avantages que dans une maison de tolérance. Cette réussite fait d'elle une sorte de *super-prostituée*, porteuse d'Éros non pas en marge, mais *au sein même* de la famille bourgeoise.

Ce changement peut être perçu de deux manières : libérateur sur le plan psychologique, déstabilisant sur le plan économique, car le mariage n'implique pas ici de transfert de capital — Denise est pauvre. Son ascension repose uniquement sur la puissance du désir qu'elle suscite, et non sur une dot ou un patrimoine. Ce renversement ne s'inscrit pas dans une logique morale. Le projet romanesque de Zola, à cet égard, rejoint celui de Manet : il vise une neutralité éthique. Comme l'écrivain le note dans l'ébauche préparatoire du roman, son but n'est pas de juger, mais de montrer le labeur de la vie, d'exprimer une vitalité historique sans conclure au pessimisme moral : « plus de pessimisme d'abord, ne pas conclure à la bêtise et à la mélancolie de la vie, conclure au contraire à son continuel labeur, à la puissance et à la gaieté de son enfantement. En un mot, aller avec le siècle, exprimer le siècle, qui est un siècle d'action et de conquête, d'efforts dans tous les sens ».⁴

La femme conquérante, figure de ce siècle en mouvement, échappe aux dichotomies morales. Elle est à contempler, non à juger, dans l'épanouissement extra-moral de sa puissance sexuée. Ce qui règne dans la construction romanesque, c'est donc l'apothéose finale de cette femme et, avec elle, la réinvention de la blancheur. Celle-ci ne se comprend plus comme neutralité, aseptie ou pureté abstraite, mais comme une fusion de la lumière et de la passion vitale, une clarté charnelle et conquérante.

4 L'Ébauche de *Au Bonheur des Dames*, Bibliothèque Nationale, Mss, NAF 10.277, f.2.

4. Espaces de confrontation

4.1 Le lumineux comme espace de la quête chromatique

Il y a donc, chez Zola et Manet, deux représentations transgressives et transformatrices de la femme moderne. Mais les œuvres analysées ne sont pas seulement des jalons de la réflexion artistique sur la féminité moderne : elles sont aussi les fruits d'une quête rigoureuse sur la valeur esthétique et symbolique du blanc. Mais pourquoi le blanc ?

Comme sensation visuelle, la blancheur occupe une place tout à fait particulière. Au niveau du spectre lumineux, on l'obtient en mélangeant la lumière de toutes les couleurs. Sur un tableau, la tache blanche constitue un accent très fort, car elle captive la plus grande quantité de lumière. Pour cette raison, elle laisse beaucoup de place pour la recherche chromatique, c'est-à-dire pour l'exploration de la richesse des nuances et des subtilités des tons. C'est donc la couleur la plus « difficile » du point de vue de la technique du peintre, une véritable épreuve de la sensibilité visuelle de l'artiste. D'ici la prédilection des impressionnistes, de ce courant coloriste par excellence, pour les tons clairs. Ce sont des tons véhiculés par une lumière douce, pas trop intense, dont, tout simplement, l'œil humain distingue une gamme de nuances plus vaste. Dans le clair, il y a une richesse qui n'existe pas dans le sombre. C'est de cette constatation que partent les recherches systématiques des possibilités nouvelles de la peinture à l'huile, qui évolue dans le sens de la luminosité maximale de la toile. Manet découvre le fond blanc, banni auparavant de la peinture par les académiciens. Ceux-ci préféraient que la toile à l'état vierge, préparée pour peindre, soit couverte d'un ton neutre, sombre, afin de faciliter la distribution de masses claires et obscures sur laquelle la composition du tableau était basée. À l'inverse, la technique utilisée par les impressionnistes permettait de rendre la tonalité générale du tableau plus claire et plus lumineuse.

Le contraste entre le commerce moderne et le commerce traditionnel dans le roman de Zola pourrait être lu comme une transposition symbolique de la relation entre la nouvelle peinture impressionniste et de l'univers traditionnel des académiciens. La distribution des valeurs chromatiques est tout à fait analogue. La construction du « microcosme commercial » de la rue de la Michodière où se confrontent Au Bonheur des Dames et la boutique de Baudu souligne la même idée de la confrontation. Quel contraste visuel entre les adversaires ! D'un côté, le grand magasin de nouveautés dont les étalages « éclatent en notes vives », qui dès le matin « bourdonne à l'intérieur comme une ruche qui s'éveille » (Zola, 2012, p. 10). La haute porte, toute en glace, une complication d'ornements, chargés de dorures, les glaces, les femmes riantes de l'enseigne. De l'autre côté, « Au Vieil Elbeuf, draps et flanelles, Baudu, successeur de Hauchecorne », « écrasé de plafond, surmonté d'un entresol très bas, aux baies de prison », reflète la palette chromatique conservatrice, chère aux académiciens : « un vert bouteille que le temps avait nuancé d'ocre et de bitume » (Zola, 2012, p. 10).

4.2 La topographie du commerce parisien

La délimitation de l'espace physique et symbolique de la ville est tranchante. Zola se sert du contraste aigu de quelques notions générales : l'ouvert et le fermé. La même opposition

est réitérée dans le contraste de la transparence et de l'opacité : « vitrines profondes, noires, poussiéreuses, où on distinguait vaguement des pièces d'étoffe entassées », « la porte qui semble donner sur les ténèbres humides d'une cave » (Zola, 2012, p. 11). Dès le début du roman, avec l'esquisse de la situation spatiale, les rôles des conquérants et des vaincus sont répartis ; le lecteur en est informé à travers les valeurs visuelles associées à l'espace romanesque. Parallèlement à la division de l'espace, les personnages se répartissent eux aussi en deux groupes : les uns triomphent avec le côté lumineux, vivant et plein d'énergie du Bonheur de Dames, tandis que les autres vivent puis disparaissent avec le vieux commerce en déclin. La protagoniste, Denise, qui vient de l'extérieur de ce microcosme, se trouve dans une situation de choix. Des liens familiaux la lient avec Baudu, mais à force d'être fascinée par le Bonheur des Dames et par ses habitués, par son chef surtout, elle trouve en elle assez d'énergie pour se détacher d'un univers stagnant et pour aboutir à se faire respecter dans l'univers prospère, mais cruel du grand magasin. C'est un univers de libre arbitre et de libre concurrence, un milieu sans barrières où le choix et la mobilité, y compris l'ascension sociale, sont possibles.

En parallèle avec la valorisation de la cartographie et la topographie dans les études littéraires, postulée par Franco Moretti (2008), les chercheurs consacrent une attention croissante aux croquis et dessins de Zola, un élément nouveau dans les études de la genèse de ses romans. Comme l'explique Olivier Lumbroso,

au-delà de la séparation classique de l'écriture et du dessin, Zola bouscule la vision académique qui, depuis Horace, oppose la ligne claire et l'écriture opaque. La rivalité des deux systèmes se voit retournée en un étonnant mariage, qui révèle un écrivain imaginatif, affranchi des préceptes de la rhétorique, expérimentant, avec l'étincelle de son génie, des formes nouvelles d'expression (Lumbroso, 2020, p. 309).

Comme travail de documentation, préalable à l'invention romanesque, Zola prend des croquis du *Bon Marché*, un grand magasin parisien fondé par Aristide Boucicaut en 1852 au carrefour des rues de Sèvres et Velpeau, aussi bien que du *Louvre*, fondé par Chauchard en 1855 rue de Rivoli. Il s'intéresse à la luminosité de l'architecture commerciale avec ses grandes verrières, les baies vitrées, les ponts et les passerelles qui organisent l'espace gigantesque, les structures de fer qui deviennent son ossature. Comme le commente encore Olivier Lumbroso, l'écrivain part à la recherche des formes pures, en s'approchant des « phalanges utopiques » :

son imagination formelle de l'espace cherche la simplicité et l'évidence, sûrement pour fonder un échiquier de positions claires qui valorisent le 'foyer' et les 'vis-à-vis'. Il ambitionne aussi la conquête du mouvement en privilégiant les élancements et les boucles des clientes affolées. Le ballet des promenades réclame ce type de géométrie, qui favorise l'alignement et l'encerclement (Lumbroso, 2020, p. 430).

Cette exploration topographique s'inscrit dans une tradition bien établie soulignant l'influence de Wagner sur Zola (Brown, 1952). On y compare la fonction des « motifs conduc-

teurs » wagnériens à la structure des romans de Zola. Prenons un exemple : la scène finale du *Bonheur des dames*. L'épisode de la voleuse est suivi d'une longue description du magasin, grouillant de foules, observé par Mouret depuis la hauteur d'une galerie. Le panorama évolue au rythme des déplacements du personnage au moment de « la lutte suprême » entre deux images : la foule des clientes folles, symbole de la féminité conquise, et la figure de Denise, incarnation et vengeance de la féminité insoumise qui impose ses conditions à l'homme. La déambulation de Mouret trace un mouvement rotatif et répétitif, en accord avec le tourbillonnement obsessionnel de ses pensées.

4.3 Le principe vitaliste

La croissance et la décadence, le triomphe commercial et la faillite, la vie même et la mort se lisent à travers la construction de l'espace romanesque. Dans *Au Bonheur des Dames*, les lois de l'espace semblent gouverner le temps du récit : la durée narrative est modelée par une architecture symbolique où récit et description sont tissés ensemble dans un réseau d'analogies et de parallélismes, formant une unité signifiante unique. La conception des personnages et de l'ensemble des événements est réfléchi par la structure de l'espace, comme si le caractère de cet espace déterminait les destinées des protagonistes. Cela relève, bien entendu, de la doctrine naturaliste de Zola, telle qu'il l'expose dans *Le Roman expérimental*. La thèse de l'influence des milieux, au cœur de sa méthode, postule que l'homme — ou plutôt la « bête humaine » — est façonné, voire déterminé, par son environnement physique et social. *Au Bonheur des dames* illustre l'application des lois de l'évolution naturelle à la réalité du commerce parisien. À l'image du monde animal, seuls les organismes les plus forts et les mieux adaptés survivent dans cette lutte acharnée. Zola transpose ainsi la logique darwinienne au domaine économique, où la concurrence commerciale se manifeste comme un combat impitoyable, aussi féroce et sanglant que celui qui régit la sélection naturelle dans le règne animal. Le vaincu est biologiquement éliminé : dans le camp du petit commerce, plusieurs personnages trouvent la mort. Le plus faible est littéralement « mangé », comme en témoigne l'absorption progressive des bâtiments avoisinants par le Bonheur des Dames en pleine expansion. Un nouveau système économique, social et symbolique est mis en place. Le petit commerce — qui vend peu mais avec une forte marge bénéficiaire, à une clientèle restreinte et fidèle — rivalise avec le grand magasin, ancêtre du centre commercial, qui compense un faible bénéfice unitaire par la masse des transactions. L'avènement de cette nouvelle formule bouleverse non seulement les structures économiques, mais aussi les existences individuelles.

Au Bonheur des dames se dessine comme un roman optimiste, qui décrit la croissance, la lutte victorieuse, le triomphe. L'influence du vitalisme nietzschéen se manifeste dans la fascination par l'individu exceptionnel, tel que Mouret, à qui il est permis de créer sa propre morale. Ce jugement est introduit à travers les sentiments de Denise : « Mouret avait inventé cette mécanique à écraser le monde, dont le fonctionnement brutal l'indignait, il avait semé le quartier de ruines, dépouillé les uns, tué les autres, et elle l'aimait quand même pour la grandeur de son œuvre » (Zola, 2012, p. 519). Ainsi, le personnage immoral, et pour-

tant fascinant, de Mouret peut être lu comme une illustration des idées de Zola sur l'art et son rapport à la vie — y compris dans les réalisations artistiques situées à la frontière entre art et commerce, comme l'étalage — ancêtre des formules avant-gardistes, tels que l'environnement considéré comme forme d'art. Zola y voit déjà une réalisation artistique à part entière, autant qu'une manifestation et une affirmation de l'individu (Zola, 1989, p. 62). Dans son essai « Proudhon et Courbet » — et plus précisément dans sa polémique avec les idées de Proudhon exposées dans son livre posthume *Du Principe de l'Art et de sa destination sociale* — Zola postule un art qui « est une négation de la société, une affirmation de l'individu, en dehors de toutes règles et de toutes nécessités sociales » (Zola, 1979, p. 39). Mouret, en tant qu'individualiste, se dresse ainsi comme un artiste d'un nouveau genre.

5. Conclusion

5.1 L'idiome transmodal du triomphe de la femme

La condition féminine à l'aube de la modernité semble régie par un principe vitaliste analogue à celui qui structure l'évolution sociale et économique. Dépositaire d'une puissance érotique intrinsèque, la femme y triomphe, jusqu'à dominer même un patron autoritaire et brutal tel que Mouret. Bien sûr, Denise doit son succès aussi à son intégrité, à sa force morale et à son énergie. Mais ce n'est pas la morale, au fond, qui l'emporte — c'est la vitalité. Colomban, en choisissant entre Geneviève et une vendeuse du Bonheur des Dames à la moralité douteuse, fait référence au même ordre des valeurs. D'un côté, une jeune fille pâle, fragile, cloîtrée dans la boutique de Baudu ; de l'autre, une femme vive, expansive, ancrée dans un monde ouvert, public, moderne. La virginité de Geneviève est associée à la maladie, à la mort. En face, la sexualité affirmée de l'autre femme devient une force de conquête, de vie, de réussite. Encore une fois, l'opposition entre le « fermé » et l'« ouvert » structure la mise en scène : d'un côté, la virginité, la honte, l'avarice, la petitesse, l'ignorance de la passion — cette « existence plate et réglée » d'une jeune fille « accoutumée à aimer, mais avec la gravité de sa nature contenue » ; de l'autre, la figure de la femme moderne, « généreuse » (sexuellement), conquérante, triomphante. Geneviève, obscure et conservatrice comme la peinture académique, est reléguée au passé. L'homme qu'elle aime rejette ses « tendresses poussées dans ce rez-de-chaussée du vieux Paris, comme une fleur de cave, par vide de cœur et ennui de tête » (Zola, 2012, p. 21).

Finalement, la nouvelle symbolique sexuelle, revêtue en luminosité moderne où la blancheur immaculée connote l'appât et non plus la virginité, se présente dans la fascinante description de l'exposition du blanc, cet hymne du triomphe de la femme absolue (incarnée dans la figure de Denise) qui éclate dans la partie finale du roman. Mouret s'y montre en véritable artiste — « c'était le coup de génie de son art de l'étalage » — pour conquérir la femme qu'il aime et créer « une grande chambre d'amour, drapée de blanc par un caprice d'amoureuse à la nudité de neige, voulant lutter de blancheur. Toutes les pâleurs laiteuses d'un corps adoré se retrouvaient là, depuis le velours des reins, jusqu'à la soie fine des cuisses et au satin luisant de la gorge » (Zola 2012, p. 551).

Dans sa vision géante de l'exposition du blanc, Zola explore les tonalités et les effets visuels les plus variés de divers matériaux: le calicot, la toile, la flanelle, le drap, les velours,

les soies, les satins : « une gamme montante, le blanc peu à peu allumé, finissant en petites flammes aux cassures des plis; et le blanc s'envolait avec la transparence des rideaux, devenait de la clarté libre (...) ; tandis que l'argent des pièces de soie orientale chantait le plus haut, au fond de l'alcôve géante » (Zola, 2012, p. 530). Dans un roman qui se veut naturaliste, Zola offre des correspondances baudelairiennes, pressent l'immense puissance révélatrice de la sensation totale, directe, unissant les sensations visuelles, auditives, olfactives – une sensation synesthésique et symbolique à la fois. Il donne une réponse romanesque au programme de l'*Art poétique* de Verlaine :

Car nous voulons la Nuance encore,
Pas la Couleur, rien que la nuance ! (Verlaine 1987, p. 260).

En suivant le même programme esthétique transmodal, Zola cherche à établir une association entre les tons chromatiques et les tons musicaux : « l'argent des pièces de soie orientale chantait le plus haut (...). Sous l'écroulement de ces blancheurs, (...) il y avait une phrase harmonique, le blanc suivi et développé dans tous ses tons, qui naissait, grandissait, s'épanouissait, avec l'orchestration compliquée d'une fugue de maître, dont le développement continu emporte les âmes d'un vol sans cesse élargi » (Zola, 2012, p. 531).

5.2 La puissance d'Éros lumineux

Denise a su séduire le patron tout en respectant les codes de la bienséance. Elle triomphe en le conduisant au mariage, préservant ainsi non seulement un ordre moral, mais aussi un ordre économique. À l'opposé, *Olympia* de Manet – figure de la grande prostituée de luxe – demeure un être marginal, exclu de la chaîne productive ; elle incarne la dépense pure, l'éros improductif. En confiant symboliquement à Denise l'exposition du blanc, Zola opère un déplacement décisif : il intègre la puissance d'Éros dans la sphère économique, en en faisant un moteur légitime de l'ordre capitaliste. Le désir, loin d'être un principe de dissipation, devient chez lui un pivot de la modernité.

Ce que l'on peut lire à travers les interstices de l'histoire narrée, c'est un traité sur l'art moderne : transgressif et transformateur, lumineux, érotique, et intimement lié au commerce. En entrelaçant divers programmes et courants esthétiques, Zola formule une réponse à la question des fins communes à tout art. L'idéal moderne de la synesthésie, que l'on peut considérer comme le noyau de l'esthétique de la modernité, trouve sa concrétisation dans l'institution la plus paradoxale — et pourtant la plus révélatrice et transformatrice — de cette même modernité : le grand magasin.

Bibliographie

- » Bataille, G. (1979). Manet. In *Œuvres complètes* (Vol. IX). Gallimard.
- » Becker, C. (2002). *Zola. Le saut dans les étoiles*. Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- » Bourdieu, P. (2013). *Manet. Une révolution symbolique*. Seuil.
- » Brown, C. S. (1952). *Repetition in Zola's Novels*. University of Georgia Press.
- » Fried, M. (1996). *Manet's Modernism*. University of Chicago Press.

- Gombrich, E. H. (1959). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Phaidon Press.
- Greenberg, C. (1965). Modernist Painting. *Art and Literature*, 4, 193-201.
- Guégan, S. (2011). *Manet : inventeur du Moderne*. Gallimard.
- Lumbroso, O. (2020). *L'invention des lieux. Les Manuscrits et les dessins de Zola*. Les Éditions Textuel.
- Mitterand, H. (1962). *Zola journaliste : de l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*. Armand Colin.
- Moretti, F. (2008). *Graphes, cartes et arbres : Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*. Trad. Étienne Dobenesque. Les Prairies ordinaires.
- Reed, A. (2012). *Manet, Flaubert et l'émergence du modernisme* (Ch. de Biasi, Trad.). Champion. <https://doi.org/10.14375/NP.9782745336309>
- Scarpa, M. (2018). La pensée sauvage du récit. Pour une ethnocritique de Zola. In A. Barjonet, & J.-S. Macke (Éds), *Lire Zola au XXI^e siècle. Colloque de Cerisy*. Garnier.
- Suwala, H. (1993). *Autour de Zola et du naturalisme*. Champion.
- Verlaine, P. (1987). *Poèmes*. JC Lattes.
- Wrona, A. (2011). *Zola journaliste. Articles et chroniques*. Flammarion.
- Zola, É. (2012). *Au Bonheur des Dames* (M. Wisniewski, Éd.). Gallimard.
- Zola, É. (1979). *Mes haines. Causeries littéraires et artistiques. Mon Salon (1966) : Édouard Manet, étude bibliographique et critique*. Slatkin Ressources.
- Zola, É. (1989). *Pour Manet*. Éd. Complexe.
- Zola, É. (s.d.). L'Ébauche de *Au Bonheur des Dames*. Bibliothèque Nationale, Mss, NAF 10.277 (document manuscrit).

Ewa A. Łukaszyk
 Katedra romanistiky
 Filozofická fakulta Ostravské univerzity
 Reální 5
 702 00 Ostrava
 République tchèque