UNIVERSITÉ DE HAUTE-ALSACE
UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

THESE

Pour l'obtention du grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE HAUTE-ALSACE

ECOLE DOCTORALE : Humanités (ED 502)

Discipline : Langues et littératures françaises, générales et comparées

Présentée et soutenue publiquement

par

Claire Margit Marie McKeown

Le 3 décembre 2018

« L'IMPLACABLE LUMIERE DU NORD » : L'IMPRESSIONNISME LITTERAIRE CHEZ LES AUTEURS SCANDINAVES ET BRITANNIQUES A LA FIN DU XIXe SIECLE

Thèse dirigée par Madame le Professeur Frédérique Toudoire-Surlapierre et Monsieur le Professeur Sylvain Briens

Jury :
Prof. Monica LATHAM, Université de Lorraine (Rapporteur)
Prof. Laurence ROUSSILLON-CONSTANTY, Université de Pau et des Pays de l'Adour (Rapporteur)
Prof. Liliane LOUVEL, Université de Poitiers (Examinateur)
Prof. Thomas MOHNIKE, Université de Strasbourg (Examinateur)
Prof. Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Université de Haute Alsace (Directrice de thèse)
Prof. Sylvain BRIENS, Université Paris-Sorbonne (co-Directeur de thèse)

Remerciements

Je souhaite surtout remercier mes directeurs de recherche, Frédérique Toudoire-Surlapierre et Sylvain Briens, pour ces années de travail passionnant au cours desquelles ma réflexion a énormément muri grâce à leur aide. Je leur suis reconnaissante pour leur patience et leur ouverture d'esprit.

Je voudrais également remercier les membres du jury d'avoir accepté de lire mes travaux : leur présence est un grand honneur pour moi.

Etant parfois partagée entre plusieurs domaines, j'ai pu bénéficier de la générosité de spécialistes en études scandinaves et en études anglaises, qui ont su illuminer les aspects de ma recherche où je tâtonnais. Je remercie Sophie Aymès-Stokes et Nathalie Collé pour leurs conseils précieux en études texte-image, Thomas Mohnike pour ses séminaires doctoraux très stimulants à Strasbourg et Martine Fade, pour m'avoir fait découvrir « le plus célèbre des Danois ».

J'ai eu la grande chance d'être toujours entourée de collègues bienveillants, que ce soit à Mulhouse, à Strasbourg ou à Nancy. Je les remercie tous, à la fois pour leur excellence académique et leur humour décalé. Je remercie également mes étudiants, dont l'esprit toujours positif m'a beaucoup motivée durant la dernière période de rédaction de cette thèse.

L'encouragement et le soutien de mes parents ont été essentiels tout au long de ce travail. Je les remercie pour leurs conseils, leur écoute, l'inventivité de l'un (« De håbløse slagtere »), et les améliorations que l'autre un jour voulut apporter… aux citations originales d'Herman Bang.

Merci à Maxime (ou devrais-je plutôt dire « Søren Kriptograf » ?), pour tout.

Til minde om Alice og Torbjörn Nilsson

Résumés

Thèse réalisée au sein du centre de recherches ILLE (Institut de recherche en Langues et Littératures Européennes, FLSH, 10 rue des Frères Lumière, F-68093 Mulhouse Cedex).

« L'implacable lumière du nord » : L'impressionnisme littéraire chez les auteurs scandinaves et britanniques à la fin du XIXe siècle

L'impressionnisme littéraire, bien que traité dans nombre de travaux, demeure un concept vague, aux définitions multiples, et dont l'existence même est contestée par certains critiques. Afin de dépasser ces querelles, cette étude propose de l'analyser comme un moteur décisif du développement du modernisme dans le nord de l'Europe (Grande-Bretagne et Scandinavie) à la fin du XIXe siècle. Le corpus porte principalement sur des auteurs tels Henry James, Herman Bang, Stella Kleve et Thomas Hardy qui ont eux-mêmes fait des rapprochements entre impressionnisme et esthétique littéraire. A partir d'un repérage de caractéristiques stylistiques essentielles, fondée notamment sur des analyses texte-image, la thèse montre l'importance de l'impressionnisme littéraire dans l'émergence d'une nouvelle esthétique fondée sur la subjectivité et ouvrant la voie au « tournant vers l'intérieur » (le « inward turn » analysé par Erich Kahler). Elle établit un parallèle entre deux histoires littéraires : celle d'un terme ayant permis une théorisation autoréflexive du modernisme naissant, et celle de l'impression littéraire dans la fiction du nord de l'Europe, qui précède le mouvement artistique qui lui donnera son nom. Enfin, la mise en perspective des préoccupations esthétiques et des différentes formes d'engagement des auteurs aboutit à défendre l'hypothèse que l'empathie esthétique est un principe structurant du moment impressionniste, tant dans ses dimensions littéraires et artistiques que sociales.

Mots clés: Impressionnisme, littérature scandinave, littérature britannique, intermédialité, études texte-image, modernisme, empathie littéraire.

"The sharp north light of the newest impressionism": Literary impressionism in Scandinavian and British prose in the late 19th Century

Literary impressionism is the subject of a large number of critical writings, and yet it remains a vague, catch-all notion which has even been disputed by some critics. This study postulates that despite its multiple definitions, literary impressionism is a key factor in the development of Northern European (British and Scandinavian) modernism at the end of the 19th Century. Through careful study of writers who themselves linked impressionism with literary aesthetics, including Henry James, Herman Bang, Stella Kleve and Thomas Hardy, I have identified the major characteristics of this multifaceted stylistic technique, and gone on to demonstrate their value in the development of a new literary aesthetics based on shared subjectivity, preparing the "inward turn" of modernism, as analysed by Erich Kahler. This thesis places two literary histories in parallel: that of a term which allowed for a conscious theorization of nascent modernism, and that of the literary impression in Northern European prose, which pre-dates the artistic movement which would give it a name. Finally, by taking into account the authors' aesthetic preoccupations and varying degrees of social engagement, I suggest that aesthetic empathy plays an important role in impressionist thought, in its literary, artistic and social manifestations.

Keywords: Impressionism, Scandinavian literature, British literature, intermediality, text-image studies, modernism, literary empathy.

Table des matières

PRESENTATION DU CORPUS 7

INTRODUCTION : DE QUOI L'IMPRESSIONNISME LITTERAIRE EST-IL LE NOM ? 8

CHAPITRE 1 : RETOUR SUR UNE NOTION CRITIQUE 23

DES AUTEURS FACE AUX TABLEAUX : PREMIÈRES IMPRESSIONS 28

L'AGE DE L'IMPRESSIONNISME 43

AVATARS D'UN CONCEPT MÉTACRITIQUE 51

L'IMPRESSIONNISME LITTÉRAIRE ENTRE PHÉNOMÈNE CULTUREL ET TECHNIQUE D'ÉCRITURE 66

CHAPITRE 2 : UNE ECRITURE INTERMEDIALE 81

HENRY JAMES ET HERMAN BANG : PENSER LE ROMAN IMPRESSIONNISTE 83

L'IMPRESSIONNISME SCÉNIQUE 94

L'IMPRESSIONNISME EKPHRASTIQUE 109

Donner à voir : l'effet-tableau *109*

Les images retrouvées *117*

Tableaux vivants *120*

Les images en série *123*

Ecrire ou illustrer *127*

Un art de la vitesse : la nouvelle comme genre impressionniste *142*

L'IMPRESSIONNISME PHÉNOMÉNOLOGIQUE 154

Vers une syntaxe impressionniste *157*

La métonymie et l'empathie des objets *162*

Le décodage différé *169*

L'hypotypose et l'impressionnisme synesthésique *180*

IMPRESSIONNISME ET STRATÉGIES DE REPRÉSENTATION 187

CHAPITRE 3 : IMPRESSIONS CROISEES ANGLO-SCANDINAVES 189

ENTRE EXOTISME ET IDENTIFICATION 192

LA SCANDINAVIE : TERRE IMPRESSIONNISTE ? 202

POUR UNE HISTOIRE FLÂNEUSE DE L'IMPRESSIONNISME LITTÉRAIRE 227

CHAPITRE 4 : « L'ART POUR LA VIE » : L'IMPRESSIONNISME ET L'ENGAGEMENT EMPATHIQUE....282

DE WALTER PATER À VERNON LEE : VERS UN ESTHÉTISME EMPATHIQUE....288

UN IMPRESSIONNISME ENGAGÉ....328

CONCLUSION....342

BIBLIOGRAPHIE....350

INDEX DES AUTEURS....364

Présentation du corpus

Cette thèse analyse un panorama de textes littéraires du XIXe siècle, dont chacun démontre une facette de l'impressionnisme littéraire, ainsi que son apport au modernisme. Bien que d'autres textes littéraires, de ces auteurs et d'autres, soient cités, c'est à partir de ce corpus que nos analyses sont construites.

Herman Bang (DK)
Les romans *Tine* (1889) et *Ved Vejen* (1886)
La nouvelle « Irene Holm » (1890)

Henry James (GB/US)
Le roman *Les Dépouilles de Poynton* (1897)
Les nouvelles « Le Patagonia » (1888), « Le Chaperon » (1891), « La Vie Privée » (1892), « Le Fonds Coxon » (1894)

Walter Scott (GB)
Le roman *Le Pirate* (1822)

Hans Christian Andersen (DK)
Les récits de voyage *Images d'un voyage dans les montagnes du Harz, la Suisse saxonne, etc., pendant l'été 1831* (1831) et *Bazar d'un Poète* (1842)
L'autobiographie *Le Conte de ma vie* (1855)

Thomas de Quincey (GB)
Le roman autobiographique *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* (1821)

August Strindberg (SE)
Le récit de voyage *Parmi les paysans français* (1889)

Knut Hamsun (NO)
Le roman *La Faim* (1890)

George Egerton (GB)
Le recueil de nouvelles *Keynotes* (1893)

Stella Kleve (SE)
La nouvelle « Victoires à la pyrrhus » (1886)

Vernon Lee (GB)
Le recueil de nouvelles *Hauntings* (1890)

Hans Jæger (NO)
Articles « Depuis la prison », dans la revue *Impressionisten* (1886-1890)

Introduction : De quoi l'impressionnisme littéraire est-il le nom ?

> A few years ago, if anybody had called me an Impressionist I should languidly have denied that I was anything of the sort or that I knew anything about the school, if there could be said to be any school. But one person and another in the last ten years has called me Impressionist with such persistence that I have given up resistance. I don't know; I just write books, and if someone attaches a label to me I do not much mind.
> I am not claiming any great importance for my work; I daresay it is all right. At any rate, I am a perfectly self-conscious writer; I know exactly how I get my effects, as far as those effects go. Then, if I am in truth an Impressionist, it must follow that a conscientious and exact account of how I myself work will be an account, from the inside, of how Impressionism is reached, produced, or gets its effects.[1]

Ces phrases extraites du premier de deux articles qui forment, selon les dires de l'auteur, un « vademecum » (« working guide »)[2] de l'impressionnisme littéraire, en soulignent d'emblée le paradoxe. Ford Madox Ford identifie l'impressionnisme comme technique principale de son écriture, et en même temps se distancie de la notion en la ramenant à un qualificatif dont on l'aurait affublé, et dont la validité, comme le montre l'emploi du « si », demeure incertaine. En 1914, Ford se dit impressionniste par défaut, ou par réputation, en tout cas *a posteriori*. Malgré cette (fausse ?) réticence, Ford finit par embrasser l'idée d'un mouvement ayant sa propre esthétique et produisant ses propres « effets » (« effects »). C'est le terme même qui semble poser un problème à l'auteur : alors que Ford se dit « conscient » de ce qu'il est comme écrivain (« a perfectly self-conscious writer »), il n'écrivait pas avec la conscience d'être impressionniste, du moins avant 1914, ce qui ne l'a pas empêché de produire des « effets » dont il finit par admettre qu'ils peuvent être décrits comme tels. Face à ces réticences, est-il pertinent de parler d'impressionnisme littéraire ?

J. A. Cuddon répond que non. L'auteur du *Dictionary of Literary Terms* consacre une entrée à ce terme pour aussitôt en contester la validité. Il écarte en effet les mots « impressionnisme » et « impressionniste », les décrivant comme des « termes vagues dont on ferait mieux de se

[1] Ford Madox Ford, « On Impressionism » in Harold Monro (ed.) *Poetry and Drama*, Londres, Poetry Bookshop, vol. II, 1914, p. 167. Je traduis: « Il y a quelques années, si quelqu'un m'avait décrit comme un impressionniste j'aurais nié l'existence d'une telle chose, ou toute connaissance de l'école, si l'on peut dire qu'il y en a une. Mais une personne après l'autre ces dix dernières années m'a appelé impressionniste avec une persistence telle que j'ai arrêté de résister. Je ne sais pas ; je ne fais qu'écrire des livres, et si quelqu'un m'attribue une étiquette cela ne me dérange pas particulièrement.
Je ne suggère pas que mon travail a une très grande importance ; je suppose qu'il est convenable. De toute manière, j'écris de façon parfaitement consciente; je sais exactement comment je produis mes effets, compte tenu des limitations de ces effets. Si je suis véritablement un impressionniste, il en suit qu'un compte-rendu de la manière dont je travaille sera un compte-rendu depuis l'intérieur, de la manière dont l'impressionnisme est atteint, produit ou dont il obtient ses effets. »

[2] *Idem.*

dispenser » (« vague terms we might as well dispense with ») [3]. Cependant, son rejet est aussi ambigu que l'acceptation de Ford, puisqu'il leur attribue malgré tout une portée opérationnelle : « the novelist's technique of concentrating on the inner life of the main character rather than on external reality »[4]. Il en fournit ensuite quelques exemples : « Abundant examples of this technique are to be found in the work of James Joyce, Marcel Proust, Dorothy Richardson and Virginia Woolf »[5].

Ces deux citations, l'une d'un auteur et l'autre d'un critique, sont représentatives de l'usage et de la réception d'un concept au sens fluctuant, et dont l'existence même de la chose qu'il désigne est souvent mise en cause. Cependant, malgré la réticence que le terme inspire, les auteurs et les techniques nommés par Cuddon ancrent clairement l'écriture impressionniste du côté de celle des modernistes, actifs pendant la première moitié du XXe siècle. Or, cela présente une difficulté chronologique : ce ne sont pas les premiers à parler d'impressionnisme littéraire, ni à l'assimiler à la représentation de l'expérience subjective de la perception. Les « effets » de Ford permettent de « produire une illusion de réalité dans la tête du lecteur » (« produce an illusion of reality in the mind of one's reader »)[6], mais dès 1890 le danois Herman Bang annonçait qu'en tant qu'impressionniste, puisque lui aussi revendiquait cette catégorisation, sa volonté était de « faire apparaître une illusion extérieure de vie mouvementée » (« frembringe den yderste Illusion af bevæget Liv »[7]. Ce sont ces définitions par les auteurs eux-mêmes qui justifient d'abord d'explorer un concept aux contours incertains.

En fait, Herman Bang, comme Ford Madox Ford, fut d'abord qualifié d'impressionniste par d'autres, mais reprit le terme à son compte pour décrire son approche, nouvelle dans la littérature danoise, où la perspective narrative nie la fiabilité de la réflexion psychologique, se focalisant sur la surface visuelle et sensorielle pour évoquer la subjectivité des personnages. Comme Ford, il emploie un langage qu'il décrit par le biais de métaphores visuelles (« billede » et « picture », « maleri » et « painting »), pour rendre compte du processus d'écriture et de la centralité des perspectives subjectives. Ne pourrait-on pas alors voir en l'impressionnisme littéraire porté par Herman Bang le germe de celui des modernistes ? Allons plus loin : si l'on

[3] J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, London, Penguin, 1991, p. 446
[4] *Idem*. Je traduis : « technique utilisée par les romanciers, consistant à se concentrer sur la vie intérieure du personnage principal plutôt que sur la réalité extérieure ».
[5] *Idem*. Je traduis : « des exemples de cette techniques abondent dans les œuvres de James Joyce, Marcel Proust, Dorothy Richardson et Virginia Woolf ».
[6] Ford Madox Ford, « On Impressionism : Second Article », in Harold Monro (ed.) Poetry and Drama, Londres, Poetry Bookshop, vol. II, 1914, p. 323.
[7] Herman Bang, « Impressionnisme. En Lille Replik » in *Tilskueren*, Copenhague, PG Philipsens Forlag, 1890, en ligne : http://runeberg.org/tilskueren/1890/

peut parler d'une période d'impressionnisme littéraire qui coïncide avec le modernisme, ou commence plus tôt, ne parle-t-on pas en réalité d'un même mouvement ? Il faut entendre par « modernisme » d'une part les années 1870-1880 en Scandinavie, marquées par la « percée moderne » selon l'expression de Georg Brandes, et d'autre part le renouvellement des formes d'écriture dans les années 1880-1910 en Grande-Bretagne. On voit se poser un double problème que nous tenterons de résoudre : chronologique (où commencent l'impressionnisme et le modernisme ?) et formel (puisque les mots « moderniste » et « impressionniste » ont été appliqués à des auteurs aussi différents que Herman Bang et Virginia Woolf).

Cette thèse tentera de démontrer que l'impressionnisme littéraire est le nom donné aux prémices du modernisme dans le nord de l'Europe à la fin du XIXe siècle. Par prémices, il faut comprendre non seulement les signes avant-coureurs, mais aussi déjà la présence de certains éléments constitutifs du modernisme tel qu'il s'imposera dans les décennies suivantes. Chemin faisant, on peut mettre en cause une idée reçue : celle selon laquelle le modernisme relèverait essentiellement de la rupture, plutôt que d'une transformation au fond moins brutale qu'on ne croit. On montrera aussi une réalité jusque-là ignorée par l'histoire littéraire : comment les échanges particuliers entre Scandinavie et Grande-Bretagne ont, durant ces décennies, constitué un moteur ayant abouti à l'émergence de représentations littéraires et culturelles fondées sur une réactualisation du concept d'impression, des techniques d'écriture intermédiales, et différentes formes d'engagement social.

C'est en effet à travers un corpus d'œuvres rédigées dans les pays scandinaves et en Grande-Bretagne à la fin du XIXe siècle que nous interrogerons la notion d'impressionnisme littéraire, et poserons l'hypothèse de l'existence d'un impressionnisme nordique (sur les deux rives de la mer du nord). A travers les romans, nouvelles et récits de voyage d'auteurs britanniques et scandinaves, nous tenterons de cerner les contours d'un impressionnisme commun à la littérature de cet espace du nord de l'Europe[8], et de questionner la pertinence même de cette notion souvent disputée. Quels aspects visuels de l'écriture, ainsi que d'autres traits stylistiques, telles la fragmentation et la multiplicité des points de vue, peuvent être attachés à l'impressionnisme ? Quels enjeux d'engagement, comme l'émergence d'une nouvelle littérature féministe, lui sont liés ?

[8] Nous limitons notre étude à la littérature britannique et la littérature des trois pays scandinaves, et non pas à l'espace nordique en entier. Nous éliminons donc la Finlande et l'Islande, ainsi que l'Irlande, dans un souci de restriction du corpus. Nous ferons cependant référence au travail de C. Camilla Storskog sur l'impressionnisme en Finlande, et incluons George Egerton dans notre étude, qui était d'origine irlandaise, et née en Australie.

Outre l'usage qu'en ont fait certains auteurs comme Herman Bang ou Ford Madox Ford, l'expression « impressionnisme littéraire » est utilisée par la critique littéraire de la fin du XIXe siècle, et bien qu'elle ait été reprise depuis par de nombreux critiques, et dans de nombreuses langues, ses caractéristiques précises restent à définir. Les controverses que l'expression a suscitées sont nombreuses, nous y reviendrons, au point que certains ont nié la pertinence même du concept. « Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire » (2012) est par exemple le titre donné par le critique Bernard Vouilloux à l'un de ses articles ; « il n'existe pas, à proprement parler, de mouvement 'impressionniste' en littérature », écrivaient encore des chercheurs du CEREdi en 2011[9], ajoutant toutefois « du moins en France », entrouvrant ainsi une porte dans laquelle nous avons tenté de nous glisser.

La motivation première qui a guidé cette recherche a été, sinon de réhabiliter, du moins de cerner le concept dans ses acceptions multiples, partant du principe que si tant d'écrivains (décrivant leur propre pratique) et tant de critiques ont parlé d'impressionnisme littéraire, c'est bien qu'ils avaient conscience de parler de *quelque chose* (mais pas toujours, comme on le verra, de la *même chose*). C'est la raison pour laquelle notre analyse portera d'abord sur des écrivains s'étant explicitement référés, à leur propre endroit, d'impressionnisme (ou, sous une forme adjectivée, d'écriture impressionniste ou encore de style impressionniste). Nous proposerons en premier lieu d'envisager le danois Herman Bang et l'anglo-américain Henry James[10], qui ont eux-mêmes exprimé une volonté d'écrire de manière impressionniste, bien avant les réflexions de Ford, comme canoniques de l'impressionnisme littéraire dans sa multiplicité. Les différences entre leurs usages du mot « impressionnisme » permettront en effet de dégager certaines tensions qui caractérisent la notion. L'enjeu est de taille : analyser la contribution de celle-ci au renouveau littéraire de la fin du XIXe siècle. A cette époque, le terme d'impressionnisme a été appliqué à plusieurs écrivains, mais il est particulièrement indissociable de l'œuvre fictionnelle de Herman Bang, ainsi que de ses écrits théoriques, personnels et journalistiques.

Des liens avec la peinture peuvent être établis. Il semblerait que Herman Bang ait rencontré Claude Monet, qui en tout cas éleva le roman *Tine* au rang de « seul roman impressionniste

[9] Centre d'Etudes et de Recherche Editer/Interpréter, en ligne : http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/main/?impressionnisme-et-litterature.html

[10] Henry James a été naturalisé britannique en 1915, et avant cela a vécu en Grande-Bretagne, ayant des contacts riches avec d'autres auteurs associés à l'impressionnisme, comme Joseph Conrad et Ford Madox Ford.

que je connais »[11], tandis que Herman Bang lui-même s'appropria la notion d'écriture impressionniste en répondant à la critique de l'auteur Erik Skram, qui emploie le terme pour d'écrire une écriture « nerveuse et fébrile » (« sine nervøst urolige Bøger ») et « essoufflée » (« stakaandede ») comparable à « l'impressionnisme des peintres » (« Malernes Impressionnisme ») [12]. Henry James, pour sa part, réagit aux expositions impressionnistes à différents moments de sa carrière, en parallèle à ses efforts d'inclusion thématique de l'art pictural dans sa fiction. Ses textes théoriques ou critiques, ainsi que ses notes de travail, font abondamment usage du concept d'impression, au moment même (les années 1870-1890) où le monde de l'art était largement préoccupé par les débats sur le jeune mouvement pictural. Peut-on, à partir de la conception différente de l'écriture impressionniste selon ces deux auteurs, et ses manifestations dans leurs textes, établir une définition concrète de l'impressionnisme littéraire ?

L'idée, dans la définition du corpus, était de ne pas relever tous les noms d'auteurs chez qui tel critique a cru déceler, sans vraiment préciser la notion, des traces d'écriture impressionniste. Le corpus est constitué des auteurs britanniques et scandinaves les plus significatifs dans leur rapport à l'impressionnisme littéraire. La plupart sont des contemporains de Herman Bang et de Henry James, écrivant entre 1880 et 1900, mais leur travail aborde parfois très différemment la question de l'impression et de l'impressionnisme. Tous ont fait référence soit directement à ces deux notions, soit à certains marqueurs de lien entre le textuel et le visuel : au Danemark, Hans Christian Andersen se sert de silhouettes (« skyggebilleder », littéralement « images d'ombre ») pour produire une forme intermédiale ; la revue *Impressionisten* (1886-1890) des Norvégiens Christian Krohg et Hans Jæger assure non seulement la défense du mouvement mais s'engage aussi en faveur de réformes sociales ; pour l'auteure britannique Vernon Lee, les impressions subjectives permettent d'établir une forme d'esthétisme qui pousse « l'art pour l'art », autre tendance contemporaine, vers une conception plus engagée de « l'art pour la vie » (« art for the sake of life »)[13]. Aujourd'hui, si le dramaturge August Strindberg est plus souvent associé à l'expressionnisme[14], certains critiques de son époque le qualifiaient

[11] Maurice Gravier, « Herman Bang et la peinture », Extrait de : [Proceedings of the] Sixth International study conference on Scandinavian literature. (Uppsala 12/8-16/8 1966)), p. 19.
[12] Erik Skram, « Et litteraert rundskue », in *Tilskueren*, Copenhague, PG Philipsens Forlag, 1890, en ligne : http://runeberg.org/tilskueren/1890/
[13] Vernon Lee, *Renaissance Fancies and Studies*, 1895, en ligne : https://gutenberg.ca/ebooks/lee-renaissance/lee-renaissance-00-h.html
[14] Voir Carl Dahlström, *Strindberg's Dramatic Expressionism*, New York, B. Blom, 1965; Michael Robinson and Sven Hakon Rossel, *Expressionism and Modernism: New Approaches to August Strindberg*, Vienne, Praesens Forlag, 1999.

d'impressionniste[15], et ses écrits journalistiques, ainsi que ses expériences dans le domaine de la photographie, montrent une interaction soutenue avec l'impressionnisme pictural. Nous nous intéresserons principalement à son récit de voyage *Parmi les paysans français* (1889).

L'auteure anglaise George Egerton fait partie du mouvement « New Woman », auquel un grand nombre d'auteures a contribué à cette même période, comme Vernon Lee, dont il est également question. George Egerton représente un chaînon crucial entre les impressionnismes britanniques et scandinaves, ayant participé à la culture littéraire des deux côtés de la mer du Nord. Ses nouvelles furent pour la plupart publiées à l'origine dans la revue *The Yellow Book*, creuset de la modernité littéraire en Angleterre, et dont l'éditeur Henry Harland avait défini le genre comme étant un travail sur l'impression[16]. Les auteurs, dont George Egerton, qu'il choisit de publier, devaient correspondre à cette conception. Or, tout en présentant une vision libératrice de la subjectivité féminine, le recueil *Keynotes* (1893) inclut plusieurs nouvelles représentant la Norvège, et qui situent ses protagonistes dans des espaces visuellement rattachables à l'impressionnisme, avec des références à la littérature de l'époque. George Egerton connut Knut Hamsun, dont elle fut la première traductrice de *La Faim* en anglais, et la nouvelle « The Lost Masterpiece » adopte une forme de narration tout à fait similaire au flâneur de *La Faim*.

Les modes de perception typique du flâneur nous permettent justement d'envisager une vision différente du développement de l'impressionnisme littéraire et, corollairement, du modernisme. Une écriture se focalisant sur la perception subjective, les sensations et l'observation du milieu urbain n'est pas spécifique à la période impressionniste, puisqu'on peut également en trouver des exemples chez des auteurs dont le travail précède les premières expositions impressionnistes. Il faudra alors faire un retour en arrière pour tracer les modes de perception pré-impressionnistes dans les textes utilisant la flânerie comme stratégie d'écriture. Deux récits de voyage de H. C. Andersen seront comparés aux *Confessions* de l'auteur anglais Thomas De Quincey pour examiner la fonction de l'impression et de l'écriture visuelle avant que les auteurs et critiques de la fin du siècle commencent à appliquer la notion d'impressionnisme à la littérature. Peut-on voir les traces d'une écriture impressionniste avant

[15] Camilla Storskog, « Literary Impressionism and Finland: A Critical Digest », *Scandinavian Studies*, Vol. 83, No. 3 (Fall 2011), p. 390.
[16] Henry Harland, « Concerning the Short Story », in *Academy*, 5 June 1897, 6-7 cité dans Kate Krueger, *British Women Writers and the Short Story, 1850-1930: Reclaiming Social Space*, Basingstoke (GB), Palgrave Macmillan, 2014, p. 109.

que l'impressionnisme en art pictural ait un nom, et soit associé à la modernité de la fin du XIXe siècle ?

L'usage fréquent du terme par la critique et le journalisme des années 1880-1890 mérite une attention approfondie, et il sera nécessaire d'en confronter le sens à des acceptions plus tardives, jusqu'à celles ayant cours aujourd'hui, pour mieux comprendre la réception des œuvres et certaines de leurs caractéristiques stylistiques. Les critiques contemporains parlaient d'impressionnisme pour décrire différents aspects d'une écriture fragmentée ou multipliant les effets visuels, mais aussi l'ellipse ou le non-dit. Comme le souligne Camilla Storskog, le terme pouvait encore avoir un sens purement péjoratif, proche de l'insulte, quand il désignait le flou, ou l'aspect presque ridicule que les premières critiques attribuaient à ce genre pictural nouveau[17]. Ceci n'empêcha pas l'impressionnisme pictural d'avoir une importance considérable dans l'art et la littérature nordiques de l'époque, comme nous pouvons le voir à travers les critiques littéraires et artistiques, ainsi que les échanges entre les auteurs. August Strindberg fut justement l'un des premiers à présenter l'impressionnisme pictural de manière positive en Scandinavie, à travers une série d'articles sur de nouveaux artistes, même si l'influence précise du mouvement sur sa propre technique littéraire demeure difficile à établir. Malgré la diversité des réponses à l'impressionnisme, et celle des usages du terme, y a-t-il une cohérence dans son apport à la littérature de la fin du XIXe siècle, ou s'agit-il simplement d'un mot à la mode, riche en évocations mais pauvre en sens ?

On doit distinguer les écrivains se réclamant, à des degrés divers, et selon des acceptions variées, de l'impressionnisme littéraire, et ceux que la critique, avec plus ou moins de bienveillance, a voulu rattacher à cette école ou à ce style, pour la simple raison que le mot est utilisé avec une faible rigueur définitionnelle, et sans aucun consensus sur son acception. Ainsi, l'adjectif a été à de multiples reprises attribué à des écrivains scandinaves comme J. P. Jacobsen et Henrik Pontoppidan, à des anglophones comme Joseph Conrad, Virginia Woolf, Katherine Mansfield et Thomas Hardy, ou français comme les frères Goncourt. Les similarités entre ces auteurs ne sont pas toujours frappantes, et nous pouvons nous demander si l'on avance parfois trop facilement un terme critique modulable et pouvant finalement s'adapter à une variété de traits stylistiques vaguement associés à la période de transition entre victorianisme et modernisme, comme la fragmentation, les perspectives multiples et le courant de conscience.

[17] Camilla Storskog, *Literary Impressionisms: Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900*, Milan, Di Segni, 2018, p. 88.

L'usage du terme est parfois critiqué, peut-être en raison du flou (pourtant approprié) qui l'entoure. On a parfois le sentiment que l'usage s'est répandu de décrire certains textes, telles les nouvelles de Katherine Mansfield[18], comme impressionnistes, sans que ceux qui reprennent l'adjectif à leur compte ne questionnent le sens véritable de ce mot. La présente recherche consistera à tenter d'en établir des définitions plus concrètes, en prenant en compte les différentes acceptions et connotations qu'il peut avoir. Elle interrogera les formes distinctes d'impressionnisme littéraire que l'on trouve dans l'œuvre de chaque auteur, à travers une étude stylistique serrée prenant en compte les formes visuelles et non-visuelles d'impressionnisme littéraire, pour poser l'hypothèse d'une conception de l'impressionnisme commune aux auteurs nordiques et britanniques de notre corpus, dont les œuvres se situent au seuil du modernisme.

La question des échanges culturels est primordiale, en raison de l'importance particulière des interactions entre littérature, art et mouvements sociaux, à une échelle internationale, pour plusieurs des auteurs de notre corpus. Nombre d'entre eux ont effectué de longs séjours dans d'autres pays européens. Certains ont fait partie d'une communauté d'écrivains et d'artistes nordiques rassemblée à Paris pendant les années 1880-1890. Une vague d'intérêt pour le théâtre scandinave, à laquelle Herman Bang et August Strindberg ont beaucoup contribué, a notamment marqué une époque où les échanges culturels franco-scandinaves étaient particulièrement productifs. Une décennie après le choc de la première exposition en 1874, l'impressionnisme était devenu une forme d'expression plus établie, mais l'esprit d'avant-garde qui y était attaché continuait de marquer les arts scandinaves, notamment parmi les peintres. Ceux du groupe de Skagen, dans le nord du Danemark, se rendaient à Grez-sur-Loing pour capturer la lumière de cette région, et bien que ces artistes ne soient pas strictement impressionnistes, l'influence du mouvement dans leurs œuvres est manifeste. Pour les artistes norvégiens Christian et Oda Krohg, figures centrales du groupe de Skagen, l'impressionnisme était lié à l'engagement social et politique. Ce sont eux qui fondèrent, avec Hans Jæger, la revue *Impressionisten* qui se proposait de bousculer les codes moraux bourgeois et de promouvoir les idées radicales des artistes et écrivains qui faisaient partie de la « Bohème de Christiania ». En 1886, dans le contexte d'une déchristianisation déjà avancée, le journal *Östra Finland* décrivait l'impressionnisme et le naturalisme comme les « nouveaux dieux » [19] du groupe de jeunes écrivains et artistes émergents. Pendant leurs séjours en France, les auteurs

[18] Voir Liliane Louvel, « Modalités du pictural », dans Texte/Image: Images à lire, textes à voir [online], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002. En ligne : <http://books.openedition.org/pur/40826>
[19] Cité dans Camilla Storskog, « Literary Impressionism and Finland: A Critical Digest », *Scandinavian Studies*, Vol. 83, No. 3 (Fall 2011), p. 394.

scandinaves semblent surtout avoir été influencés par Emile Zola. Selon les travaux critiques de Herman Bang, son naturalisme représente un point de repère et une base théorique importants pour les auteurs scandinaves, ainsi que pour la vision sociale des Krohg[20]. Mais bien que Herman Bang cite Emile Zola comme influence importante, et que le théâtre de Strindberg s'inscrive dans un projet naturaliste comparable aux œuvres de Zola, le danois J. P. Jacobsen insiste sur le manque de soin esthétique et de réflexion psychologique dans les textes de Zola[21]. La nécessité de considérer d'autres sources d'influence esthétique sur la modernité littéraire nordique nous semble évidente, le travail de Zola n'étant visiblement que l'un des signes du renouveau littéraire européen à la fin du XIXe siècle qui ont pu inspirer les auteurs nordiques ou britanniques.

Les textes de Herman Bang, Stella Kleve, Hans Jæger et Christian Krohg, et Knut Hamsun apparaissent pendant ou juste après une période très précise de la littérature scandinave, celle de la Percée Moderne. Ce courant littéraire est caractérisé par une approche exigeant de la littérature un engagement social et politique marqué, ainsi que par le rejet de la forme de romantisme « naïf » courant au Danemark à l'époque et que le critique danois Georg Brandes reprochait notamment à Andersen[22]. C'est ce courant qui marque le début d'une modernité scandinave dont Malcolm Bradbury et James McFarlane disent qu'elle s'est manifestée « une génération au moins avant le tournant moderniste anglo-américain » (« most significant manifestations… a good generation earlier than the Anglo-American Modernist upswing ») [23]. Georg Brandes déclencha ce mouvement en proposant une forme d'engagement littéraire qui devait « soumettre des problèmes au débat » (« sætte[r] Problemer under Debat)[24], à travers une série de cours magistraux donnés en 1871, quelques années avant la première exposition impressionniste. Ces études, intitulées « Courants majeurs dans la littérature du XIXe siècle » (*Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur*), sont essentiellement un travail de comparatiste et tirent des exemples des techniques que Brandes trouvait les plus admirables chez des auteurs anglais, français et allemands, comme la liberté d'esprit de Lord Byron[25].

[20] Herman Bang, *Realisme og Realister. Kritiske Studier og Udkast*, Copenhague, Gyldendal, 2017.
[21] Voir « Breve fra J.P. Jacobsen » dans *Tilskueren*, Copenhague, PG Philipsens Forlag, 1890, en ligne : http://runeberg.org/tilskueren/1890/
[22] Georg Brandes, *Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur : Emigrantlitteraturen*, Copenhague, Gyldendal, 1877, p.19.
[23] Malcolm Bradbury and James McFarlane, *Modernism : A Guide to European Literature, 1890-1930*, Londres, Penguin, 1991, p. 37.
[24] Georg Brandes, *op cit*, p. 17.
[25] *Idem*.

Dans le roman *Familien fra Gilje* (1883), Jonas Lie présente les difficultés rencontrées par les femmes de son époque (le roman est situé dans les années 1840 mais fait clairement écho à des problèmes plus récents), et les pièces de Strindberg sont empreintes de préoccupations sociales, même si ces auteurs ne figurent pas dans l'ouvrage de Brandes, *Les Hommes de la percée moderne* (1877) et Herman Bang surtout paraît à l'écart du dialogue social qui caractérise la littérature scandinave de cette époque. Son style dépouillé et détaché, ainsi que sa théorie basée sur l'objectivité et l'absence d'analyse des personnages, rejetant le « dilettantisme » (« dilettanteri ») de l'écriture psychologique, le distinguent de l'approche engagée de la Percée Moderne. Dans l'une des études fondatrices de l'impressionnisme littéraire danois, Sven Møller Kristensen propose de voir le rapport entre les mouvements littéraires de manière moins divisive :

> Forholdet er ikke det, at der foerst etableres en naturalistisk stil, hvorefter der udvikler sig en impressionistisk, men at man — i hvert fald i Danmark — allerede fra foerste faerd finder en moderne prosa, som rummer de vigtigste impressionistiske traek.[26]

L'impressionnisme dans la prose ne serait donc pas une réaction au naturalisme, ni un mouvement subséquent ou conséquent, mais un trait plus répandu de l'écriture moderne de fin de siècle au Danemark, qui se manifeste à travers des caractéristiques stylistiques que l'on peut rapprocher des « quatre préoccupations » principales du modernisme selon Bradbury et McFarlane :

> The Modernist novel has shown, perhaps, four great preoccupations : with the complexities of its own form, with the representation of inward states of consciousness, with a sense of the nihilistic disorder behind the ordered surface of life and reality, and with the freeing of narrative art from the determination of an onerous plot.[27]

Bien qu'incitant à une rupture avec le style ancien de la littérature scandinave, et appelant au rejet du caractère « enfantin » (barnlig)[28] de la littérature danoise de la première moitié du XIXe siècle, Georg Brandes s'inscrit dans une continuité littéraire. Il dédie un tome à « l'école romantique en Allemagne », et un autre au « naturalisme » en Angleterre, où il identifie les textes existants qui inspirent le renouveau qu'il souhaite. Peut-on, à partir de cet usage anachronique de la notion de naturalisme, pourtant bien plus précise dans la culture littéraire

[26] Sven Møller Kristensen, *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*, Copenhague, Gyldendal, 1955, p. 20. Je traduis : « Le rapport n'est pas que le style naturaliste s'établirait d'abord, et qu'ensuite un style impressionniste se développerait, mais plutôt que l'on trouve dès le départ – en tout cas au Danemark – une prose qui contient les traits impressionnistes les plus importants. »
[27] Malcolm Bradbury and James McFarlane, *Modernism : A Guide to European Literature, 1890-1930*, Londres, Penguin, 1991, p. 393.
[28] Georg Brandes, *op cit.*, p. 301.

que l'impressionnisme, proposer une vision plus complexifiée de l'histoire des mouvements littéraires ?

L'impressionnisme en art visuel est aussi une manière de saisir la modernité, notamment la rapidité apportée par les avancées technologiques et industrielles, celle-là même représentée dans des tableaux comme *La Gare Saint-Lazare* de Monet. Les auteurs de la Percée Moderne interrogent les développements sociaux de la fin de siècle, mais les nouvelles sensations que cette époque apporte font également partie d'une nouvelle manière de voir et d'imaginer. Dans *Sömngångarnätter* (1884), Strindberg présente l'effet visuel d'une traversée rapide, en train, d'un paysage, et le contraste entre la lumière du feu et celle de l'électricité. A côté des différents effets visuels déployés dans ses textes, Strindberg pratiquait la peinture et la photographie. Il a notamment réalisé une série de photos intitulées « photos impressionnistes », et même mené différentes expériences, basées sur ses connaissances en chimie, pour photographier le ciel de nuit. Les romans de Herman Bang interrogent également différents effets visuels, plaçant des spectacles naturels, comme le feu ou les éclairs, à côté d'effets visuels produits par la technologie comme le feu d'artifice ou, comme chez Strindberg, le mouvement d'un véhicule. Alors que les images fixes, tableaux ou photographies, peuvent suggérer une succession de mouvements en un instant, les textes peuvent communiquer le mouvement continu directement en narration. A travers une narration fragmentée en images, ces textes semblent brouiller les lignes entre le possible littéraire et visuel, et nous essayerons d'identifier les différentes interactions visuelles avec les avancées technologiques dans les textes choisis.

Certains critiques ont cherché à définir l'impressionnisme littéraire non seulement dans la sphère culturelle nordique, mais aussi dans sa conception théorique plus large. Nous reviendrons sur leur contribution. Certains ouvrages scandinaves ont traité une partie de la question de l'impressionnisme : Torbjörn Nilsson se concentre sur Herman Bang, Sven Møller Christensen sur la littérature danoise, et Camilla Storskog sur la réception en Finlande de la littérature impressionniste et du mouvement culturel associé. Dans la littérature anglophone, quelques études sont consacrées au groupe d'écrivains autour de Henry James, et notamment à Joseph Conrad, Ford Madox Ford et Stephen Crane, se concentrant notamment sur l'importance de « l'impression », visuelle ou sensorielle, dans leurs œuvres[29]. Le

[29] Voir Adam Parkes, *A Sense of Shock: The Impact of Impressionism on Modern British and Irish* Writing, Oxford, Oxford University Press, 2011, T.K Bender, *Literary Impressionism in Jean Rhys, Ford Madox Ford, Joseph Conrad, and Charlotte Bronte* New York, Garland, 1997, J.G. Peters, *Conrad and Impressionism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, J. Nagel, *Stephen Crane and Literary Impressionism*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 1980.

rapprochement proposé ici, inédit, entre ces deux sphères culturelles de l'impressionnisme littéraire, nécessitera de prendre en compte les apports de ces critiques, mais débouchera sur des perspectives nouvelles. Il faut prendre en compte également des approches moins historiques et plus théoriques, comme celle de Matz, qui propose une théorie de l'impressionnisme littéraire[30], ou bien encore ceux parmi les critiques qui rejettent absolument le terme[31]. Alors que certains critiques, comme Matz, voudraient dissocier totalement impressionnisme littéraire et impressionnisme pictural, nous insistons sur certains rapprochements, imposés notamment par l'effet de « laboratoire »[32] de la créativité scandinave que Paris était devenu à l'époque impressionniste, ainsi que par les rapprochements entre les deux arts faits spontanément par les auteurs et par la critique contemporaine, et que l'on ne peut pas complètement mettre de côté.

Ceci ne veut pas dire que notre étude ne traite que les aspects visuels des textes, et nous devrons également prêter attention aux autres aspects stylistiques liés à l'impressionnisme. Les textes de Herman Bang et de Vernon Lee semblent procéder d'un même élan de création de « tableaux » impressionnistes non-visuels, qui dépassent le regard pour présenter les impressions produites par les autres sens et par les changements de perspective. Chez Herman Bang en particulier, l'impressionnisme peut même avoir un effet sur le dialogue et la structure du roman, comme par exemple dans *Tine*, ou de brefs épisodes visuels construisent la narration. Peut-on voir chez ces auteurs l'émergence d'une forme impressionniste qui n'est ni purement visuelle ni purement textuelle, mais qui dépasse les frontières formelles, soit un « tiers pictural »[33] impressionniste ?

L'impressionnisme représente à la fois un parti pris assumé par certains auteurs, plus largement une série de traits stylistiques observables, et, dans un troisième sens peut-être moins précis, un mot-valise de la culture littéraire de l'époque, dérivé de l'importance prise par les artistes impressionnistes. A travers sa revue *Impressionisten*, Christian Krohg voulait capturer

[30] Voir Jesse Matz, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, M.E. Kronegger, *Literary Impressionism*, New Haven, Rownan and Littlefield, 1973, Virginie Pouzet-Duzer, *Impressionnisme Littéraire*, Presses Universitaires Vincennes, 2013.
[31] Bernard Vouilloux, « Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire. Un essai de métastylistique », *Questions de Style*, n° 9, 15 mars 2012, en ligne :
http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/printa19d.html?dossier=dossier9&file=01vouilloux.xml
[32] Sylvain Briens, *Paris - Laboratoire de la littérature scandinave moderne 1880 - 1905*, Paris, L'Harmattan, 2010.
[33] Liliane Louvel, *Le Tiers Pictural, pour une critique intermédiale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

« l'image de l'époque » (« Tidens billede »)[34]. La vision de Krohg était une forme de radicalisme sociopolitique inspirée par l'impressionnisme en art et le naturalisme en littérature. Avec des degrés différents d'engagement politique et de ressemblance aux tableaux impressionnistes, Stella Kleve, Herman Bang et August Strindberg présentent chacun des images de leur temps qui interagissent clairement avec les formes visuelles contemporaines. De nouvelles technologies visuelles, comme la photographie, interrogent le rôle de la littérature et ses modes d'expression, et nous placerons les œuvres traitées dans un dialogue avec les technologies visuelles, à travers l'étude de l'écriture photographique, des photographies impressionnistes, et du traitement de la lumière naturelle et artificielle.

Le style impressionniste chez les auteurs nordiques et britanniques représente en outre une stratégie pour comprendre leur époque à travers les questions sociales, les avancées technologiques, ainsi que les théories et styles littéraires nouveaux. Nous ferons apparaître les rapports, noués par l'impressionnisme, entre la construction d'une avant-garde littéraire et idéologique au tournant du siècle. Nous tenterons de concilier une analyse stylistique et une étude du concept critique et culturel de l'impressionnisme pour identifier la fonction précise de l'impressionnisme littéraire. Nous verrons comment, par le biais de l'art français, l'impressionnisme est effectivement entré dans la culture littéraire du Nord de l'Europe du tournant du siècle, et est devenu un point d'ancrage des représentations littéraires de l'époque.

L'examen de la critique actuelle montre à quel point l'impressionnisme littéraire est une notion éclatée, et même disputée. Bernard Vouilloux rappelle le risque de placer le texte dans « une position de secondarité vis-à-vis de la peinture »[35], et Liliane Louvel celui de se fier, en tant que critique, à sa propre impression, en souhaitant à tout prix identifier l'auteur comme appartenant à une école particulière[36]. Nos premières analyses s'intéresseront, pour ces raisons, à des auteurs qui ont déclaré leur intention d'écrire de manière impressionniste, en explicitant plus ou moins ce qu'ils entendaient par là. Pour embrasser tant de réalités (esthétiques, critiques, techniques, sociales), nous avions besoin d'un concept unificateur, au côté des références théoriques déjà évoquées. Ce concept, c'est celui de l'empathie. La notion s'affirme comme principe structurant du moment impressionniste, tant dans ses dimensions littéraires et

[34] Lise Svanholm, *Malerne på Skagen*, Copenhague, Gyldendal, 2001.
[35] Bernard Vouilloux, « L'impressionnisme littéraire, un mythe fécond » dans Yvan Leclerc, Florence Naugrette, Gérard Gengembre (eds), *Impressionnisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 33.
[36] Voir ses réflexions sur Katherine Mansfield entre l'impressionnisme et le postimpressionnisme : Liliane Louvel, Karen Jacobs (ed.) & Laurence Petit (trad.), *Poetics of the Iconotext*, Farnham, Ashgate, 2011, pp. 85-88.

artistiques que sociales. Employé en anglais pour l'une des premières fois par Vernon Lee en 1913, ce terme trouve son origine dans la critique d'art. L'empathie esthétique, définie par Lee comme le processus par lequel une œuvre d'art fait voir, et ressentir, son lecteur ou son spectateur, sera un fil conducteur de notre analyse. Elle fait écho à la phrase célèbre de Joseph Conrad dans sa préface du *Nègre du Narcisse* (texte souvent célébré comme manifeste de l'impressionnisme littéraire, bien que le terme n'y figure pas ; on retrouve la problématique du discours critique alimentant ses propre clichés, qui peuvent aussi être des intuitions justes) : « La tâche que j'essaye d'accomplir, par la pouvoir de l'écrit, c'est de vous faire entendre, de vous faire sentir ; c'est, par-dessus tout, de vous faire *voir* » (« My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel — it is, before all, to make you *see*. »)[37].

Nous nous proposons d'analyser l'empathie comme facteur clef du développement de l'intériorité narrative (« inward turn »), ce changement de perspective, ce basculement de l'omniscience naturaliste vers la subjectivité moderniste tel que le propose Erich Kahler[38]. Le concept est opératoire à plusieurs niveaux pour définir les caractéristiques de l'impressionnisme littéraire, car il permet de faire le lien entre techniques narratives et préoccupations sociales. Dans un deuxième sens, directement lié au premier puisqu'elle repose sur des formes d'implication du lecteur, l'empathie a en effet à voir avec les préoccupations sociales que nous évoquions, comme celle que Jæger cherche à susciter envers les prisonniers. Nous montrerons comment l'empathie impressionniste, qui emploie des stratégies narratives et visuelles impliquant le lecteur dans la subjectivité d'un personnage ou d'un narrateur, est un élément capital dans l'avènement du modernisme, dont on verra que l'arrivée représente plus la confirmation de tendances déjà existantes qu'une rupture avec la période qui le précède.

Pour y parvenir, nous croiserons une analyse des aspects narratologiques et des rapports texte-image, en ancrant notre étude dans le contexte culturel du nord de l'Europe à la fin du XIXe siècle, et de l'histoire des mouvements littéraires. Ces analyses stylistiques nécessiteront un cadre théorique cohérent, et certains concepts des théories texte-image de Liliane Louvel, comme l'effet-tableau et le tableau vivant, éclaireront l'écriture visuelle des auteurs. Nous ferons référence aux théories de W.J.T. Mitchell sur l'intermédialité, et de Murray Krieger sur l'ekphrasis, pour tenter de cerner les liens entre les différentes sortes de production et

[37] Joseph Conrad, *The Nigger of the Narcissus*, New York, Doubleday, 1914, p. 14.
[38] Erich Kahler, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

d'expérimentation, dans la peinture mais aussi dans la photographie et le théâtre, qui forment l'entourage culturel de ces textes et furent essentiels à leur réception.

Nous allons explorer la terminologie même de la littérature impressionniste à travers son usage par certains auteurs de notre corpus dans écrits théoriques et critiques d'art, dans la critique contemporaine, et enfin dans les textes critiques actuels. Nous verrons la grande variété des réponses à l'impressionnisme dans les textes théoriques et critiques, et la complexité de ses racines. En s'appuyant sur cet héritage, mais pour tenter d'en dépasser les contradictions, les chapitres suivants proposent des définitions de l'impressionnisme littéraire à travers ses manifestations. Le chapitre deux analyse sa manifestation dans des textes d'auteurs qui s'y rattachent explicitement, et propose ainsi de voir Henry James et Herman Bang comme deux auteurs canoniques de l'impressionnisme littéraire. Il s'agira de voir en quoi leurs méthodes sont tantôt convergentes, tantôt divergentes, à travers plusieurs analyses stylistiques dont certaines rattachées aux études texte-image, et d'en déduire les caractéristiques d'un proto-modernisme cohérent. A partir de ces deux cas, le troisième offre une définition plus large de l'impressionnisme littéraire, s'appuyant sur les transferts culturels et les courants de modernité en Europe du Nord, ainsi que les racines de l'écriture impressionniste identifiées dans l'esthétique du Nord et dans l'esthétique du flâneur. Enfin, le quatrième chapitre présentera les apports de la notion d'impressionnisme littéraire au modernisme, à travers une forme d'engagement empathique qui préfigure le « inward turn » et une réflexion plus générale sur la fonction des arts au tournant du XIXe siècle.

Le titre de la thèse, emprunté à Henry James (« the sharp north light of the newest impressionism »)[39], crée un lien entre plusieurs concepts explorés ici : nordicité, effets visuels, impressionnisme et modernité. L'enjeu central s'articule autour de ces questions : en quoi consiste l'impressionnisme littéraire ? Comment se manifeste-t-il dans la littérature du Nord de l'Europe ? Qu'apporte-t-il à une compréhension de l'histoire des mouvements et à une pensée de la littérature ?

[39] Henry James, « Flickerbridge », en ligne : https://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/henry/flickerbridge/ Traduction : Aurélie Guillain, dans Evelyne Labbé (ed), *Nouvelles Complètes vol IV : 1898-1910*, Paris, Gallimard, 2011.

Chapitre 1 : Retour sur une notion critique

Dire que l'impressionnisme littéraire possède une fonction médiatrice dans la littérature du XIXe siècle, englobant romantisme et modernisme, présente le risque de suggérer une présence vague et fantomatique, sans début ni fin. Au contraire, selon Michael Fried, la période impressionniste peut bien être délimitée, et il consacre un chapitre de son ouvrage « What Was Literary Impressionism ? » (2018), comme son utilisation du passé le suggère, à la fin du courant de l'impressionnisme littéraire. Pour mieux cerner les origines de l'impressionnisme littéraire en Europe du Nord, il faut replacer les auteurs de notre corpus dans leur contexte esthétique et philosophique : quelles sont les racines historiques de ce mouvement ?

Avant même d'être stylistique ou théorique, le lien entre les écrivains et la peinture relève de l'appartenance à un milieu social. Nombre d'écrivains des années 1890 entretenaient des relations, personnelles et professionnelles, dans le monde de l'art pictural. La prudence est certes de mise : Liliane Louvel met ainsi en garde contre l'assimilation trop facile d'un auteur à son milieu artistique, et cite en particulier la tentative, maladroite selon elle, de justifier une comparaison au seul motif que l'auteur serait « de son temps ».[40] Cependant, si la contemporanéité en elle-même n'est pas un critère suffisant, on ne peut ignorer les très fortes interactions d'auteurs avec la communauté artistique, en particulier le mouvement impressionniste, et les nombreux échanges qui, pour difficilement quantifiables qu'ils soient, doivent être pris en compte pour comprendre le contexte du développement des esthétiques littéraires. En plus de sa rencontre si marquante avec Monet, Herman Bang a noué de multiples liens avec les cercles artistiques français pendant les années où il vécut à Paris. Sa collaboration avec des artistes fut au cœur de ses mises en scène de plusieurs pièces au Théâtre de l'œuvre, comme pour les décorations réalisées par Edouard Vuillard et les Nabis, groupe d'artistes qui, comme Cézanne, fut rattaché aux mouvements postimpressionnistes.[41]

Herman Bang n'était d'ailleurs pas le seul auteur scandinave à chercher l'inspiration à Paris. Il y rencontra Jonas Lie, Bjørnstjerne Bjørnson, Sophus Claussen, August Strindberg, Georg Brandes, Christian et Oda Krohg, Edvard Munch et Edvard Grieg.[42] Claussen et Georg Brandes sont des figures clé de ce qui fut convenu d'appeler la « percée moderne », à laquelle Herman

[40] Liliane Louvel, Karen Jacobs (ed.) & Laurence Petit (trad), *Poetics of the Iconotext*, Farnham, Ashgate, 2011, p. 17. Elle cite Viola Hopkins Winner, *Henry James and the Visual Arts*, University Press of Virginia, 1970.
[41] Sylvain Briens, *op. cit.*, p. 94.
[42] *Ibid*., p. 68.

Bang a également contribué, et qui était caractérisée par un désir de révolutionner les arts en les orientant dans le sens d'un plus grand engagement social et politique. Certains des peintres de Skagen faisaient également partie de ce mouvement, comme Anna et Michael Ancher et P.S. Krøyer (qui dessina un portrait de Herman Bang), et partageaient cette attirance pour la France. Comme Sylvain Briens l'a montré, Paris a été un lieu clef décisif dans le développement des modernités scandinaves, et ceci est également vrai en ce qui concerne le développement de l'impressionnisme littéraire, tant d'auteurs s'étant rendus à Paris pour y découvrir l'art impressionniste.

Si la notion d'impressionnisme littéraire a pu susciter quelques débats sur les plans historique et esthétique, ses origines géographiques en revanche semblent faire consensus, le terme étant fortement ancré dans l'art et la critique littéraire français. La plupart des auteurs scandinaves concernés ont vécu à Paris à un moment de leur vie, et pour les auteurs anglais le mouvement était clairement associé à un style dit « continental »[43]. Cependant, la notion d'impression, non seulement en art et en littérature, mais aussi en philosophie, précède largement l'utilisation courante du terme critique et n'est nullement spécifique à la culture française. Il semble essentiel de revenir sur le développement étymologique et analytique de l'impressionnisme littéraire afin d'en établir une cartographie plus générale. Y a-t-il une esthétique impressionniste en Europe du nord qui précède l'utilisation du terme dans les arts de la fin du XIXe siècle ?

Premièrement, il est nécessaire, pour comprendre ce que fut l'impressionnisme littéraire, de rappeler les racines picturales de ce mouvement, ou de son nom du moins, en commençant notamment par la peinture de Claude Monet. A travers le titre de son tableau « Impression, soleil levant » (1872), Monet baptisa involontairement un mouvement artistique, et lui-même appellera plus tard Herman Bang « le premier impressionniste littéraire », établissant ainsi une correspondance explicite entre sa propre démarche, visuelle, et celle de Herman Bang, langagière.

Les réalistes et l'école de Barbizon furent les prédécesseurs les plus directs de la peinture impressionniste, si l'on considère en particulier leur intérêt pour les scènes de la vie quotidienne et ordinaire et leur utilisation des effets de lumière. C'est Eugène Boudin qui initia Monet à la technique de la peinture en plein air, au point que Monet le considérait comme son maître. Son traitement de la lumière, notamment dans des marines représentant l'effet de

[43] Voir Yves Hervouet *The French Face of Joseph Conrad*, New York, Cambridge University Press, 2008.

différents phénomènes météorologiques sur le ciel et la mer, permet de voir en lui un peintre « pré-impressionniste », ayant développé une conscience aiguë de la mutabilité des milieux naturels. Mais si la prédominance française dans l'impressionnisme pictural n'est guère contestable, au vu de l'importance non seulement des artistes mais aussi des marchands d'art français de l'époque, ses racines esthétiques dépassent les limites d'un seul pays. Ainsi, Monet puise aux sources de plusieurs influences, dont par exemple celle du Hollandais Jongkind. Celui-ci faisait partie de l'école de Barbizon, mais a aussi abondamment peint les moulins de son pays natal. Pour Monet, ses représentations de l'urbanisation et l'industrie, ainsi que ses marines et ses paysages en plein air, ont fait de Jongkind rien de moins que le responsable de « l'éducation définitive de (son) œil »[44]. Le voyage en Angleterre de Monet lui a également permis de s'intéresser à divers aspects de la modernité londonienne, en particulier à travers le travail de J.M.W. Turner. C'est à Londres que Monet rencontra le marchand d'art Paul Durand-Ruel, dont le rôle dans la carrière de nombre d'artistes impressionnistes allait être décisif.

Bien involontairement, le journaliste Louis Leroy allait contribuer à la fortune critique du mot tiré du titre de Monet. En 1874, la première exposition de la Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs présentait des tableaux d'Auguste Renoir, Edgar Degas, Berthe Morisot et Alfred Sisley entre autres, et l'article de Leroy, au ton moqueur, rend compte de l'échec de ce groupe d'artistes rejetés par les salons officiels. Sous le titre « L'Ecole des impressionnistes », Leroy joue de manière sarcastique avec le caractère vague de l'impression : « puisque je suis impressionné, il doit y avoir de l'impression là-dedans »[45]. Par réaction, les artistes reprirent le terme à leur compte, et en 1877 Zola notait dans un article du *Sémaphore de Marseille* : « ils ont alors ramassé comme un drapeau la qualification d'impressionnistes qu'on leur avait donnée »[46]. Le premier usage du terme dans la critique littéraire se trouve dans le travail de Ferdinand Brunetière sur Alphonse Daudet en 1879, « L'impressionnisme dans le roman », et est tout aussi négatif que chez Leroy. La technique est définie comme une « transposition systématique » des « moyens d'expression » impressionnistes en littérature. Ces moyens d'expression comptent sur le rejet de l'ordre logique au niveau syntactique, et Brunetière note la présence de phrases sans verbes ou conjunctions, l'utilisation de démonstratifs, et l'évocation forte de sensations.[47] Bien qu'il place Daudet « parmi les jeunes

[44] Cité dans Jacques-Sylvain Klein, *La Normandie, berceau de l'impressionnisme : 1820-1900*, Rennes, Editions Ouest-France, 1996, p. 73.
[45] Cité dans Pascal Bonafoux, *Monet*, Paris, Perrin, 2007, p. 137.
[46] Emile Zola, « Une exposition : les peintres impressionnistes », « Notes parisiennes », *Sémaphore de Marseille*, 19 avril 1877, p. 166.
[47] Ferdinand Brunetière, *Le roman naturaliste*, Paris, Calman Lévy, 1896, p 87.

romanciers contemporains…du très petit nombre de ceux qui seraient dignes de vouloir vivre, survivre, et durer », Brunetière trouve l'effet inconvenant (il « choque toutes nos habitudes ») et caractérisé par « l'incertitude et le tâtonnement » et un style « tourmenté ». Il suggère que ce n'est qu'une mode qui passera (nous reviendrons sur l'usage historiquement très marqué de ce mot dans les arts de la période).

L'anecdote du titre du tableau de Monet, repris par dérision dans l'article du critique Leroy, et qui allait donner son nom au mouvement, a parfois effacé le fait que le mot « impression » fut donné presque par hasard par le peintre, qui le choisit sans beaucoup de réflexion, répondant « mettez impression » à la demande d'un titre pour un catalogue[48]. En revanche, le mot « effet » (le même que Ford emploie au début de « On Impressionism ») est celui que l'on retrouve le plus souvent dans ses titres. Il apparaît notamment dans le titre d'un autre tableau du Havre, *Port du Havre, effet de nuit*. Cette œuvre pourrait sembler encore plus moderne, au moins dans sa thématique, qu'*Impression, soleil levant* en ce qu'elle représente les lumières du port dans le noir, mettant ainsi l'accent non seulement sur le paysage industriel mais aussi sur l'illumination artificielle, et donc sur des impressions visuelles précisément associées à une forme de modernité contemporaine. Ce tableau anticipe un style de représentation des villes largement diffusé depuis par la photographie, à travers notamment les feux des voitures en mouvement. Mais le mot « effet », tout aussi essentiel aux principes esthétiques du mouvement, en ce qu'il convoque les notions d'immédiateté, de spontanéité, de changement, ou encore de perspectives, connut pourtant une fortune bien plus limitée dans l'histoire de l'art et de la réflexion philosophique ayant concouru à l'émergence d'un impressionnisme littéraire. Une explication possible est qu'il ne porte pas toutes les connotations du mot « impression », mais la part de contingence historique reste toutefois importante. Quant à l'impression elle-même, en tant qu'approche dans l'art visuel, elle n'est pas propre au tableau de Monet ; avant le début des expositions impressionnistes, Daubigny, autant associé à l'Ecole de Barbizon qu'aux artistes impressionnistes, avait déjà été désigné « chef de file de l'école de l'impression »[49].

Ferdinand Brunetière favorisa malgré lui le passage de la notion d'impressionnisme pictural à celle d'impressionnisme littéraire. Il posa qu'il n'y aurait pas eu d'impressionnisme en littérature sans l'art pictural. Dans leurs écrits théoriques, plusieurs auteurs que d'autres

[48] Cité dans Bernard Bosredon, *Les Titres de Tableaux : Une Pragmatique de L'Identification*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 220.
[49] Léon Lagrange, Ecrits sur l'art dans *Le Correspondant,* vol. 65, Mai-Aout 1865, p. 143.

critiques qualifieront d'impressionnistes creusent également ce sillon du rapprochement avec la peinture. Ainsi Joseph Conrad met-il l'accent sur la représentation du visuel. Il manifeste le souhait de capturer des éléments qui pourraient aussi bien figurer dans un tableau, « sa vibration, sa couleur, sa forme » (« its vibration, its colour, its form »)[50], et voit l'objectif artistique, littéraire ou pictural, comme une même recherche car « l'art dans son ensemble en appelle avant tout aux sens, et l'objectif d'un art qui s'exprime par les mots écrits doit également être d'en passer par les sens » (« all art, therefore, appeals primarily to the senses, and the artistic aim when expressing itself in written words must also make its appeal through the senses »[51]). Les écrits de Henry James et de Ford Madox Ford font également une large place à des termes empruntés à la peinture, ou à des notions visuelles plus générales. Herman Bang fait aussi référence à l'art pictural pour décrire le processus d'écriture : « maler », « billeder »[52]. Cependant, reprenant dans ce qui a été considéré comme le manifeste de l'impressionnisme littéraire, sa préface au *Nègre du Narcisse*, le mot tiré du célèbre titre de Claude Monet, Joseph Conrad insiste sur l'importance de l'impression comme facteur de la création littéraire, et moins sur la conscience d'un mouvement collectif qui s'ensuivrait. La notion, dans ses deux formes « impression » et « impressionnisme » revient souvent dans les écrits des auteurs du corpus. Il convient d'en établir les différents usages, pour ensuite rendre compte de leur fonction dans la théorisation et la métaréflexion des auteurs actifs au moment protomoderniste.

[50] Joseph Conrad, *The Nigger of the Narcissus*, New York, Doubleday, 1914, p. 13.
[51] *Idem*.
[52] Herman Bang, « Impressionnisme. En Lille Replik » in Tilskueren, 1890, en ligne : http://runeberg.org/tilskueren/1890/

Des auteurs face aux tableaux : premières impressions

Un autre type de rapprochement sémantique s'est développé parallèlement, de manière moins directe que celui établi par Ferdinand Brunetière ou Herman Bang. A l'instar de Joseph Conrad, certains des auteurs de notre corpus ont en effet réagi à l'impressionnisme pictural dans leurs écrits théoriques, ou dans des critiques d'exposition, moins pour rapprocher directement les œuvres picturales de la production littéraire que pour développer une vision plus générale du rôle de l'impressionnisme dans la construction des esthétiques de la fin du siècle. Leur approche permet d'envisager le rapport complexe entre ce mouvement artistique et la littérature, en rappelant l'importance culturelle de l'impressionnisme pendant la période, ainsi que les échanges et débats qu'il suscitait sur des problématiques communes aux peintre et aux écrivains, comme les limites de la représentation.

La réaction d'August Strindberg montre comment le rejet de l'impressionnisme pictural, partagé par nombre de ses contemporains, a pu paradoxalement porter le germe d'un rapprochement fécond avec d'autres arts et avec la littérature. Dès 1876, Strindberg commentait l'impressionnisme pictural, le trouvant peu réussi. Dans une scène comique, il décrit son arrivée dans une petite pièce « secrète » à côté de la salle d'exposition qu'il visite, ne se rendant pas compte immédiatement que la pièce contient des tableaux. Quand il les remarque enfin, il n'est pas impressionné le moins du monde, décrivant les œuvres comme « six paysages maigres, rouge-bleus, misérables, tous pareils » (« sex landskap, tunna, rödblaa, eländiga, alla lika. »)[53]. Les reproches s'accumulent, non sans ironie féroce. Un tableau de Sisley, censé représenter l'été, lui évoque plutôt l'hiver. L'heure et les événements représentés sont incertains et confus ; il se dégage surtout une impression de froid. Strindberg trouve que les couleurs manquent de vigueur : elles sont « albinos », « anémique(s) » (« blodlös[a] »), et « faibles » (« matt ») [54].

Le compagnon de Strindberg, un jeune artiste, lui explique qu'il s'agit du travail des artistes rejetés par le Salon, mais que néanmoins certains peintres reconnus se trouvent parmi eux. Pour sa part, Strindberg trouve ces peintres « fous », et, tout en rejetant la notion d'*ut pictura poesis*, voire d'ekphrasis, qu'il déclare être une tâche « impossible », il tente de décrire le contenu du

[53] August Strindberg, «« Från café de l'Ermitage till Marly le Roi och så vidare (1876) » in *Samlade Skrifter : Kulturhistoriska Studier (Vol IV*), Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1919, p. 148.
[54] *Ibid*. p. 149.

tableau de Sisley. Vreni Hockenjos rappelle qu'à la date de publication des réflexions de Strindberg, l'inclusion d'une illustration n'aurait pas été possible, car la similigravure et le *halftoning*, les techniques de reproduction d'image nécessaires au rendu impressionniste, n'ont été établis que dans les années 1890[55]. Cette ekphrasis a une fonction pratique, de faire découvrir le nouvel impressionnisme si choquant au lecteur de *Dagens Nyheter*, qui ne l'aurait jamais vu lui-même. Il ne s'agit pourtant pas d'une simple énumération des éléments du tableau, mais plutôt une étude de l'effet qu'il produit sur le spectateur, et qui indique un potentiel narratif. Sa description, pour assassine qu'elle soit, porte en elle-même les prémices d'un parallèle fécond entre peinture et littérature dont Strindberg entrevoit immédiatement, et bien malgré lui, les possibilités :

> Skall jag våga ett försök att beskriva Sisleys!
> Det kan endast ske på följande sätt — märk noga temporalföljden, ty man målar — otroligt att säga — en handling i presens, perfektum och futurum, indicativus och konjunktivus. Se här tavlans sujet:
> — Solen synes troligen ha gått upp en mycket kall sommarmorgon — middag eller — kväll och torde nu belysa den lilla kalkstensstaden, som kan vara Rouen, ehuru man icke ser katedralen, vilken man i verkligheten endast fixerar ett ögonblick från express-tåget, som avgick 3 och 19 från Havre och nu lämnar en ångsky efter sig, vilken insveper det blandade från Rheims…Nej, det är omöjligt![56]

L'exercice est pour le moins paradoxal. Malgré le jugement sévère porté sur la qualité du tableau, Strindberg en extrait un récit (l'ekphrasis serait donc possible après tout ?) et transforme le tableau en écriture narrative. Surtout, ce qui frappe dans cette description est la correspondance établie entre les effets visuels du tableau et son traitement du temps, qui est exprimé à travers les temps grammaticaux. Le tableau fournit des détails qui nécessitent des expressions temporelles différentes, suggérant que, malgré la réticence de Strindberg, son contenu s'exprime aussi facilement, ou même plus facilement, à travers le langage que par les effets visuels. L'énumération des différents temps que le tableau évoque suggère l'impression d'immédiateté et la condensation du temps qu'Anne Surgers lie à l'utilisation de l'hypotypose dans la rhétorique : « Et ce n'est pas seulement ce qui s'est passé ou se passe, mais ce qui se passera ou aurait pu se passer que nous imaginons. »[57]

---

[55] Vreni Hockenjos, « Money, Monney, Monet. Om rörelse, teknologi och perception i Strindbergs 'Från café de l'Ermitage till Marly le Roi och så vidare' » in *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 33.1, 2004, p.7. En ligne : http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/tfl/article/view/523/496.

[56] Strindberg, *op cit*, p. 149. Je traduis : « Devrais-je essayer de décrire celui de Sisley ? Cela ne peut se faire que de la manière suivante : il faut faire attention à la séquence temporelle, quand on peint—c'est étrange de le dire !—une action dans le présent, le parfait et le futur, l'indicatif et le conjonctif. Voici le sujet du tableau : le soleil semble s'être levé –un matin, midi ou soir d'été—et il illumine maintenant une petite ville bâtie en calcaire, qui pourrait être Rouen, mais l'on ne voit pas la cathédrale, et que l'on ne regarde en réalité qu'un instant, depuis le train express, qui est parti à 3h19 du Havre et qui laisse un nuage de vapeur derrière lui, qui se mélange à celui du train de Reims… Non, c'est impossible ! »

[57] Anne Surgers, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 211.

L'hypotypose fait « voir » plusieurs moments, déjà passés ou potentiels, à travers un langage fortement visuel. La description de Strindberg transmet cette puissance visuelle à travers l'expression verbale indiquant, malgré sa réticence, la capacité de l'impressionnisme pictural ou littéraire à suggérer le mouvement et la continuité. Poursuivant sa description, Strindberg note encore que le tableau donne une impression de vitesse et d'action, et il souligne l'effet de perspective qui place le regardeur dans la scène, « comme si » (« as if ») [58] l'on était aussi dans un train :

> Ett annat tåg går mitt över tavlan, ja går, ty det är målat så, med farten och hjulens rörelser och skakningar och passagerarnas uttittande genom fönstren; och landskapet målat alldeles som det synes från ett vaggonfönster när man åker genom en skärning eller ser det skymta genom en gles gärdsgård.[59]

C'est alors qu'intervient la comparaison avec la photographie. Dans la suite de sa description, Strindberg conclut que ce rendu de l'impression d'un moment en peinture ressemble à une photographie (certes, à une photographie manifestement ratée…). C'est justement cela qui le pousse à une concession décisive, puisqu'il reconnaît explicitement que l'impressionnisme pourrait avoir un potentiel plus intéressant si l'on envisage son rapport avec la photographie : « Med ett ord - det var endast ett ögonblicks-impression; det var som en fotografi blir, när föremålet icke suttit stilla, eller som man ser träd fotograferade under blåsväder. »[60]

La réaction de Strindberg est en partie négative, l'impressionnisme lui semble « une blague », mais elle porte en germe ce rapport potentiellement fécond et intrigant à une autre forme artistique. La description du tableau ne permet pas de l'identifier et, comme Hockenjos le souligne, malgré les nombreuses références au train, il n'est pas certain qu'un train figure dans le tableau, s'il s'agit bien d'un seul tableau de Sisley, car il pourrait aussi s'agir d'un « amalgame représentatif » (« representativ sammenslagning ») des six tableaux présentés dans l'exposition[61]. Le train rejoint la photographie, agissant comme symbole des avancées techniques qui changent les modes de perception. Hockenjos souligne l'importance du voyage en train dans la manière dont Strindberg « saisit » (« faar grepp om ») les tableaux impressionnistes, en faisant référence notamment à la structure de son article :

---

[58] Irina O. Rajewsky, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », Intermédialités, n. 6, p. 43-64, Autumn 2000, p. 54.
[59] August Strindberg, *op cit*. Je traduis : « Un autre train traverse le milieu du tableau, oui, le traverse, c'est peint de la sorte, avec la vitesse et le mouvement des roues, les vibrations, et les regards des passagers par les fenêtres ; et le paysage est clairement peint comme à travers la vitre d'un train quand on traverse une intersection ou qu'on l'aperçoit rapidement à travers un grillage. »
[60] *Ibid*. p. 145. Je traduis : « En un mot—ce n'était que l'impression d'un moment ; c'était comme ce qui arrive à une photographie quand le sujet ne reste pas immobile, ou si l'on photographie les arbres quand il y a du vent. »
[61] Vreni Hockenjos, *op cit.*, p. 22.

> Tågresandet och impressionistiskt måleri synkroniseras således: gränserna mellan dessa två typer av synintryck är upplösta. Det finns ingen hierarkisering dem emellan. Finkonsten får inte spela en mer framträdande roll än blicken ur tågfönstret och det finns heller ingen uppdelning mellan primär och sekundär upplevelse. Beskrivningen av Sisleytavlan kommer i artikeln före skildringen av tågresan samtidigt som tågresan blir en förutsättning för Sisleytavlan.[62]

Un voyage en train suit en effet ce passage sur les tableaux impressionnistes, où Strindberg relate ses impressions du paysage entre Paris et la Normandie. L'effet visuel généré par le tableau est équivalent à celui du train, et Hockenjos observe chez Strindberg un « glissement » (« glidning ») où « la peinture impressionniste et le choc de la modernité ne vont pas l'un sans l'autre » (« impressionistiskt måleri och modernitetens chockupplevelser *förutsätter varandra* »)[63]. La nature inséparable des deux modes de perception modernes, dans ces textes de Strindberg, rappelle la remarque d'Oscar Wilde sur l'effet de l'art pictural sur la vision de Londres : « avant Turner il n'y avait pas de brouillard à Londres » (« before Turner there was no fog in London »)[64]. A la différence des effets produits par le mouvement rapide du train, ici l'impressionnisme permet de faire voir un aspect météorologique qui a toujours été présent. Chez Strindberg, le rapport entre modernité technique et modernité esthétique n'est pas unidirectionnel : il comprend le tableau impressionniste à travers les références au train, et il comprend les images générées par le voyage en train à travers les tableaux impressionnistes.

Il faudra cependant du temps à Strindberg pour infléchir son opinion. Il relate les tentatives de son ami pour le convaincre des mérites de ce style artistique nouveau, l'encourageant à voir la représentation du mouvement même, plutôt que sa source, comme un sujet valide artistique déjà établi, par exemple les vagues dans les marines ou la représentation d'un animal. Mais Strindberg se déclare surtout consterné par la domination de l'impressionnisme, jugeant le nouveau style trop répandu. Il remarque qu'un peintre suédois émigré en France transforme son style en impressionnisme, et regrette le fait que cet artiste se sente obligé de peindre « comme tous les autres » :

> Denne man som hemma var känd för sin kraftiga, ofta glänsande, alltid sanna färg, som målat nordiska sommarnätter (jag minns en som ännu sitter i Karl XV:s arbetsrum på Ulriksdal), som ined sin pensel framtrollat poesi ur hedar och träsk, han målade nu - som alla de andra: anemiskt, färglöst, rödblått, som

[62] Vreni Hockenjos, *op cit*., p. 8. Je traduis : « Le voyage en train et la peinture impressionniste sont ainsi synchronisés : les frontiers entre ces deux sortes d'impression visuelle sont dissipés. Il n'y a plus de hiérarchie entre elles. Les beaux arts ne jouent pas un role plus central que le regard depuis la vitre d'un train, et il n'y a pas non plus de division entre les expériences pimaires et les expériences secondaires. La description du tableau de Sisley vient avant la présentation du voyage en train, tout comme le voyage en train devient une précondition du tableau de Sisley. »

[63] *Idem*.

[64] Oscar Wilde, *Intentions*, 1891 en ligne : http://www.gutenberg.org/files/887/887-h/887-h.htm.

impressionisterna![65]

En 1876 Strindberg trouvait déjà l'impressionnisme pictural banal, et sa réaction négative peut en partie s'expliquer par une forme de différentiation culturelle : c'est en s'éloignant de « chez lui » que ce peintre perd sa spécificité pour assimiler le style d'une culture dominante. Mais toujours la possibilité d'une révision de son jugement est envisagée. Il conclut ainsi son premier article en annonçant son intention de vérifier ultérieurement si les impressionnistes ont raison de peindre la nature avec des couleurs si claires : « j'ai décidé d'entamer un voyage d'inspection dans la nature française pour voir si c'était vraiment plus lumineux qu'en Allemagne, et si les impressionnistes avaient un peu raison » (« jag beslöt att företaga en besiktningsresa ut i den franska naturen och se efter om det rörde sig, om det var ljusare än i Tyskland och om impressionisterna hade litet rätt »)[66].

Si l'article ne témoigne pas, c'est le moins qu'on puisse dire, d'un premier jugement très favorable, Strindberg reconnaît l'aspect innovant de l'impressionnisme, et il est disposé à en considérer les mérites possibles. Plus tard, il exprimera une opinion plus positive dans une lettre à Gauguin, se souvenant de ses premiers séjours à Paris avec nostalgie, et annonçant avoir vu « des toiles très merveilleuses signées principalement Manet et Monet »[67]. Son travail dans les années à suivre montre en effet une ouverture grandissante, ainsi qu'une compréhension du potentiel intermédial du mouvement, qu'il oriente notamment en direction de la photographie et du théâtre. Il produit une série de portraits photographiques « impressionnistes » en 1886, et dans la préface de *Mademoiselle Julie* (1888) il propose un décor inspiré par la peinture impressionniste :

> Vad nu dekorationerna angaar, har jag laanat av impressionist-maaleriet det osymmetriska, det avklippta, och tror mig darmed ha vunnit i illusions frambringande; ty darigenim att man icke ser hela rummet och hele moblemanget, lamnas tilfalle at ana, d.v.s. fantasien sattes i rorelse och kompletterar.[68]

Cette préface confirme le prolongement de l'impressionnisme en littérature, plus de dix ans

[65] *Ibid.*, p. 154. Je traduis : « Cet homme qui chez lui était connu pour ses couleurs puissantes, souvent brillantes, toujours saines, qui peignait des nuits d'été nordiques (je me souviens encore de l'un de ses tableaux qui se trouve dans le bureau de Charles XV à Ulriksdal), qui avec son pinceau évoquait des poèmes des landes et des marais, peignait maintenant comme tous les autres : anémique, incolore, violacé, comme les impressionnistes ! »
[66] *Ibid*., p. 151.
[67] August Strindberg, « Lettre de Strindberg » dans Paul Gauguin, *Avant et après*, Paris, Editions Crès, 1923, p. 31.
[68] August Strindberg, *Naturalistiska Sorgespel*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1914. En ligne : http://runeberg.org/strindbg/natusorg/ Je traduis : « En ce qui concerne les décorations, j'ai emprunté l'asymétrie et le cadrage rogné de la peinture impressionniste, et je pense ainsi avoir réussi à renforcer l'illusion, car ne pas voir la pièce ou le meuble entier nous laisse libres de tirer des conclusions, c'est-à-dire que l'imagination est déclenchée et complète l'image. »

après son article qui y voyait du potentiel purement abstrait. Il souligne l'aspect irrégulier et incomplet d'un tableau impressionniste ; le fait de ne montrer que certains traits laisse l'imagination du lecteur ou du spectateur construire une partie de l'histoire. Strindberg évoque le tableau impressionniste ici pour son potentiel théâtral, l'élément plastique ressortant moins. C'est le potentiel de l'impressionnisme dans une optique intermédiale qui l'intéresse, et non la production d'une esthétique impressionniste reconnaissable par ses couleurs ou sa thématique. Le décor proposé ne serait pas une imitation de tableau impressionniste mais une manière équivalente de faire travailler l'imagination du spectateur, comme Herman Bang souhaite faire émerger une illusion dans ses romans.

Les réflexions de Strindberg sont révélatrices d'une acception de l'impressionnisme non seulement comme style pictural, mais, de manière plus décisive encore pour notre problématique, dans ses relations, au départ acceptées seulement comme à contrecœur, avec la littérature. Elles indiquent aussi plus généralement la complexité du lien entre impressionnisme et modernité : au moment où l'art impressionniste est à son sommet, reconnu comme de qualité et reconnaissable chez les peintres, il a déjà perdu son éclat de nouveauté.

Henry James écrivit pour la première fois sur les impressionnistes la même année que Strindberg, dans un court essai pour le *New York Tribune*, et sa réaction fut tout aussi méfiante, mais pour des raisons différentes. Plutôt que de s'intéresser à la valeur esthétique de tel ou tel tableau, Henry James se concentre sur les principes fondateurs du mouvement. Il compare défavorablement ses bases théoriques à celles des tableaux Préraphaélites, caractérisés par leur souci de la minutie et du détail, qui fait surgir le réel (« the actual ») : « The painter's proper field is simply the actual, and to give a vivid impression of how a thing happens to look, at a particular moment, is the essence of his mission »[69]. A l'inverse, les impressionnistes échouent à associer à leur choix de thématiques venant pourtant de la « vérité dure » une « manipulation exquise, patiente, vertueuse », qui était celle d'un Hunt ou d'un Millais. Au contraire, ce qui aggrave leur cas, ils acceptent pleinement le manque de vertu, et « déclarent qu'un sujet choisi sommairement sera traité approximativement » (« declare that a subject which has been crudely chosen shall be loosely treated. »)[70].

La mission assignée par Henry James à l'artiste se focalise sur le rendu de l'immédiateté et

[69] Henry James, John L. Sweeney (ed), *The Painter's Eye : Notes and Essays on the Pictorial Arts*, Madison, University of Wisconsin Press, 1989, p. 114. Je traduis : « le domaine propre du peintre est simplement le réel, et rendre une impression vive de l'apparence d'une chose, à un moment précis, est l'essence de sa mission ».
[70] *Ibid*. p. 115.

élève le beau au rang de « notion métaphysique » (« metaphysical notion »)[71]. Le beau n'est pas tant ce que l'on doit essayer de produire, mais ce qui « vient selon son bon plaisir » (« will come at its own pleasure »)[72]. Les impressionnistes, tels que Henry James les voit, rejettent « l'agencement, l'embellissement, la selection, qui permettent à l'artiste, depuis que l'art existe, de se préoccuper de l'idée de beau » (« arrangement, embellishment, selection, [to] the artist's allowing himself, as he has hitherto, since art began, found his best account in doing, to be preoccupied with the idea of the beautiful»)[73]. L'impressionnisme représente une rupture avec les traditions, mais une rupture qui pousse Henry James à vouloir maintenir les « bonnes vieilles règles » (« good old rules »)[74] qui définissent le beau et le laid. Non seulement la comparaison avec les Préraphaélites n'est-elle pas flatteuse pour les impressionnistes, jugés « moins intéressants » et porteurs de « doctrines (…) incompatibles avec l'existence d'un talent de premier ordre », mais le regardeur de leurs tableaux doit être affublé d'une « absence abondante d'imagination » (« plentiful absence of imagination »)[75]. Pour Henry James, la tentative impressionniste d'une production d'une « expression générale » est symptomatique d'un manque de soin artistique. Henry James relève comme Strindberg l'ancrage française de l'impressionnisme, mais plutôt que de voir les impressionnistes dans le contexte d'une lumière précise, il s'agit d'une différence entre les caractères anglais et français : « Les Anglais, en un mot, étaient pédants, et les Français sont cyniques » (« The Englishmen, in a word, were pedants, and the Frenchmen are cynics »[76]).

L'absence de recherche esthétique que Henry James perçoit chez les impressionnistes produit une forme artistique dont les codes de représentation manquent de rigueur morale et de qualité technique. Nous pourrions comparer la dichotomie entre le détail préraphaélite et la simplicité impressionniste à la controverse entre Ruskin et Whistler sur la fonction de l'art en 1878 ; Henry James semble se rapprocher de la position de Ruskin, craignant la perte d'une notion de beauté transcendante.

Cependant, les positions de Henry James, comme celles de Strindberg, évoluent au fil du temps. Confronté à un impressionnisme non-spécifique au milieu parisien où le mouvement trouve

[71] *Ibid*. p. 114.
[72] *Idem*.
[73] *Idem*.
[74] *Ibid*. p. 114.
[75] *Ibid*. p. 115.
[76] *Idem*.

son origine, Henry James affiche des avis moins stricts[77]. En 1893, dans un article sur John Singer Sargent, il semble plus ouvert à la possibilité que ce qu'il appelle la « doctrine » impressionniste puisse se réaliser avec talent. Sargent, selon Henry James, a été « catalogué » (« pigeon-holed ») dans cette catégorie, mais contrairement à certains autres membres du groupe, « il se trouve que ses impressions méritent d'être notées » (« his impressions happen to be worthy of record »)[78]. Il précise même que « rendre une impression d'un objet peut être un effort fructueux » (« to render an impression of an object may be a very fruitful effort »), mais cela dépend de « ce qu'est, non pas l'objet, mais l'impression » (« what, I won't say the object, but the impression may have been »)[79]. Les impressionnistes demeurent selon lui toujours vulnérables face au reproche de simplification excessive, mais leur travail de « synthèse » peut être réussi quand il est « riche », évitant tout risque que le regardeur dise « Ah mais pardon, pour ma part je prends plus d'impressions que cela » (« Ah but excuse me, I myself take more impressions than that ! »[80] Au final, le travail de Sargent est un exemple d'impressionnisme réussi : « M. Sargent simplifie, je pense, mais il simplifie avec style, et dans la plupart des cas ses impressions sont magnifiques » (« Mr. Sargent simplifies, I think, but he simplifies with style, and his impression in most cases is magnificent »)[81].

Une différence avec Strindberg émerge alors. Si pour l'écrivain suédois les potentialités intermédiales de l'impressionnisme étaient mises en avant, Henry James suggère que la condition pour que la simplification impressionniste soit réussie est que le « tempérament » (zolien) de l'artiste y apparaisse, et que l'impression soit également un reflet de la perception subjective de l'artiste. Hannah note la progression des opinions de Henry James du négatif au positif : « de la dérision sardonique à la célébration prudente » (« from sardonic derision to cautious celebration »)[82]. Effectivement, en 1905, Henry James emploie un ton beaucoup plus convaincu en faisant référence aux impressionnistes dans l'essai « New England: An Autumn Impression » (1905) :

> …an array of modern "impressionistic" pictures, mainly French, wondrous examples of Manet, of Degas, of Claude Monet, of Whistler, of other rare recent hands, treated us to the momentary effect of a large

[77] Sargent n'est aujourd'hui pas considéré comme un impressionniste, même si certaines de ses œuvres sont influencées par l'impressionnisme. Monet ne le considérait pas impressionniste, le trouvant « trop influencé par Carolus Duran ». Evan Charteris, *John Sargent*, New York, Scribners, 1927, p. 130.
[78] *Ibid*., p. 217.
[79] *Idem*.
[80] *Idem*.
[81] *Ibid*., p. 218.
[82] Daniel Hannah, *Henry James, Impressionism and the Public*, Farnham, Ashgate, 2013.

> slippery sweet inserted, without a warning, between the compressed lips of half-conscious inanition.[83]

Un paysage de Cape Cod qu'il admire est « un ravissant petit triomphe de l' « impressionnisme » » (« a delightful little triumph of "impressionism" »)[84]. L'association entre impressionnisme et simplicité produit un effet agréable :

> The simplification, for that immediate vision, was to a broad band of deep and clear blue sea, a blue of the deepest and clearest conceivable, limited in one quarter by its far and sharp horizon of sky, and in the other by its near and sharp horizon of yellow sand overfringed with a low woody shore...[85]

Les couleurs et la lumière deviennent caractéristiques de l'impressionnisme, identifiant ici cette simplicité comme un « type » duquel le paysage ne dévie pas. Cet aspect reconnaissable rappelle les remarques que faisaient Strindberg dès 1876 sur l'ubiquité du style impressionniste dans l'art, et indique un prolongement de la vision impressionniste comme filtre esthétique que le spectateur surimpose lui-même à un paysage qui lui rappelle les éléments typiques de ces peintres, comme la lumière et les contours estompés. Il s'agit d'une « immediate vision », reflétant les modes de perception des tableaux impressionnistes. Henry James présente l'esthétique impressionniste comme un genre clairement défini, et ayant du mérite, malgré ses premières réactions réticentes. Ce changement au cours de la carrière de James coïncide avec l'intégration de l'impressionnisme dans les pratiques artistiques reçues aux Salons, mais aussi avec le développement plus général de sa réflexion sur le rôle de « l'impression » dans la littérature. C'est principalement autour de ce concept que se nouera chez lui la possibilité d'une comparaison entre peinture et littérature.

La réponse de Georg Brandes marque une autre étape. Brandes, comme James, utilise la notion d'impression, mais pour faire de la littérature l'aboutissement des efforts inachevés de l'impressionnisme pictural. Plus de dix ans après sa série de cours sur les principaux courants littéraires du XIXe siècle (*Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredes Litteratur*), Brandes se prononça lui aussi sur les nouvelles tendances en art pictural. Alors qu'en 1878 il avait insisté sur la supériorité française dans la peinture et dans la littérature[86], voici que le développement

---

[83] Henry James, *The American Scene*, London, Chapman and Hill, 1907, p. 45. Je traduis : « un ensemble de peintures modernes « impressionnistes », principalement françaises, de merveilleux tableaux de Manet, Degas, Claude Monet, Whistler, d'autres talents récents, nous on fait l'effet, un court instant, d'un gros bonbon bien lisse qu'on aurait glissé sans préavis entre les lèvres serrées d'un affamé à-demi conscient ».

[84] *Ibid*., p. 34.

[85] *Idem*. Je traduis : « La simplification, pour cette vision immediate, s'apparentait à une large bande de mer d'un bleu clair et profond, un bleu du plus clair et du plus profond qu'on puisse concevoir, limité d'un côté de l'horizon par une ligne de ciel nette et lointaine, et de l'autre par une ligne de sable proche et nette, bordée par un rivage bas et boisé... »

[86] Georg Brandes, « Pariserudstillingen », *Samlede Skrifter (Vol XIV)*, Copenhague, Gyldendal, 1905, p. 169. « Pariserudstillingen har nu slaaet det fast, at Ingen i Europa kan maale sig med Franskmændene i den Kunst at

du style impressionniste ailleurs en Europe semble ne pas corroborer cette vision. En 1882, Brandes visite une collection d'art impressionniste en Allemagne, et exprime son étonnement devant le style de ces tableaux. Brandes s'intéresse particulièrement à la réaction des artistes allemands face aux nouveautés, et note que leurs premiers jugements négatifs ne les ont pas empêchés de rester curieux :

> Det første Indtryk selv paa de yngste og modtageligste var Forbavselse, næsten Forfærdelse; en og anden vidste ikke ret, om dette skulde være Alvor; en spurgte troskyldigt Ejermanden, om han virkelig havde givet Penge ud for dette Smøreri. Dog selv de, der fra først af havde været mest forundrede eller afskrækkede, kom efter nogle Dages Forløb igen og bad om at maatte se Malerierne endnu en Gang. Indtrykket havde alligevel ikke undt dem Ro, og de vil, tror jeg, ende med at optage noget af den nye Synsmaade i deres Arbejder.[87]

Même « les jeunes » sont étonnés, certains se demandant s'il s'agit d'une parodie, et pourtant ils viennent revoir les tableaux. Brandes imagine que ceci influencera leur travail, mais, comme Strindberg, déplore l'adoption pour tant d'artistes d'une esthétique impressionniste, au point de trouver la tendance dangereuse. Il propose alors de ne pas concevoir l'impressionnisme comme mouvement artistique dominant, mais plutôt comme « ferment » (« Gaeringselement ») pour l'art en général. « L'impressionnisme pur » (« den rene impressionnisme »), selon Brandes, se réduirait à du « dilettantisme »[88], et à la « négligence » (« skødesløshed ») que leurs « principes » semblent inviter[89]. Sa position est proche en cela de celle de Henry James. Donner la priorité à l'ambiance et la totalité veut dire mettre de côté les normes de la représentation, et le résultat est une œuvre qui n'est pas strictement aboutie :

> Det er altsaa en Retning der lader en Masse Enkeltheder ligge, fremfor alt søger at gengive Helheden, Stemningen, og erklærer Maleriet for færdigt, saa snart denne Gengivelse formentlig er lykkedes, ganske uanset, hvor ufærdigt det efter almindelige Forestillinger tager sig ud.[90]

Cependant, Brandes semble plus tolérant par rapport au style impressionniste en littérature. C'est en faisant référence à la peinture qu'il célèbre l'art littéraire des frères Goncourt. Brandes

male, som det alt længe har været fastslaaet, at Ingen i Europa kan skrive som de. » Je traduis : « L'exposition parisienne confirme que personne en Europe ne sait peindre comme les Français, tout comme l'on savait déjà que personne en Europe ne savait écrire comme eux. »

[87] Georg Brandes, « Impressionistisk Kunst », *op cit*. p. 398. Je traduis : « La première impression, même chez les plus jeunes et les plus réceptifs, était l'étonnement, presque l'épouvante ; personne ne savait si c'était vraiment sérieux ; l'un a demandé au propriétaire s'il avait vraiment donné de l'argent pour ce barbouillage. Cependant, même ceux qui avaient été le plus étonnés ou épouvantés sont revenus après quelques jours et demandaient à revoir les tableaux. L'impression ne les laissait pas en paix et je crois qu'ils finiront par adopter certaines de ces Nouvelles manières de voir dans leur propre travail ».

[88] Herman Bang emploie le même mot pour décrire l'inefficacité de « l'art psychologique », suggérant que pour éviter le dilettantisme il est justement nécessaire de reconnaître l'incertitude et l'incomplet.

[89] Georg Brandes, *op cit*., p 398.

[90] *Idem*. Je traduis : « c'est une direction qui laisse de côté de nombreux détails, et essaie avant tout de rendre la totalité, l'ambiance, et déclare le tableau terminé dès que cette totalité semble réussie, indépendamment de toute autre conception de sa finition. »

publie ses réflexions sur leurs mérites la même année que son article sur les peintres impressionnistes, mais le ton est beaucoup plus positif, l'auteur s'enthousiasmant notamment pour leur traitement de la perception sensorielle. Georg Brandes y trouve une grande « réceptivité aux impressions »[91], et leur renouvellement de la littérature repose, au moins en partie, sur une capacité à « peindre » la « vie des nerfs de l'homme moderne » (« det moderne menneskes nerveliv »)[92]. Il note que celle-ci n'est pas toujours une « vie » des nerfs mais aussi une « maladie » des nerfs, ce qui renvoie aux idées de George Miller Beard et Max Nordau qu'il s'agit d'une époque nerveuse. Ceci rejoint aussi une capacité à rendre « l'environnement et les paysages » sans « descriptions énumératives de Balzac » (« Balzacs opregnede beskrivelser »)[93]. Plutôt que décrire, les Goncourt communiquent « l''âme' des choses, le caractère et l'air des lieux » (« Tingenes 'sjæl', Stedernes grundpræg og lufttone. ») [94]

> Man føler herved, at de oprindelig har været Malere og Raderere. De ser ikke med Digterens uskyldige Øje, der i Almindelighed kun opfatter Naturtingene sindbilledligt, men med Kunstkenderens eller Radererens maleriske Skarpblik. I Stedet for blot at skitsere Genstandene beskriver de dem saa nøjagtigt, at en Maler ikke vilde være i Tvivl om, hvorledes han skulde male dem, eller rigtigere: deres Landskaber gør ganske Indtryk af Malerier.[95]

Malgré l'incapacité des tableaux impressionnistes à produire un résultat abouti, Brandes voit dans la littérature impressionniste des Goncourt est forme artistique très aboutie. Leur écriture, dit-il, est comme celle des artistes peintres, suggérant qu'elle produit des ekphrasis de telle qualité que le peintre saurait immédiatement les exécuter. Malgré le vocabulaire qui renvoie immédiatement aux dialogues des auteurs sur l'impressionnisme, l'impression, l'air et les sensations, Brandes ne fait pas de lien explicite ici avec les artistes impressionnistes. Il souligne que les Goncourt font référence à leurs sources picturales, donnant l'exemple d'Adolphe Hervier, dans les textes. Ces réflexions sur la dimension picturale des textes des Goncourt s'inscrivent dans le dialogue autour de l'*ut pictura poesis*, pour souligner quelques paradoxes consubstantiels à l'impressionnisme littéraire. Pour Brandes, l'idée de l'œil innocent comme (f)acteur de la production d'images mentales, mais qui manquent de précision visuelle, est le fait de l'écriture plutôt que de la peinture. Sa position est originale dans le développement de la notion d'impressionnisme littéraire, puisqu'il semble en faire un aboutissement du projet

[91] Georg Brandes, « Edmond og Jules de Goncourt », *Samlede Skrifter Vol VII*, Copenhague, Gyldendal, 1901, p. 117.
[92] *Ibid*., p. 109.
[93] *Ibid*., p. 117.
[94] *Idem*.
[95] *Idem*. Je traduis : « On sent que ce sont des peintres et des graveurs. Ils ne voient pas avec l'oeil innocent du poète, qui d'habitude ne voit les choses de la nature que de manière allégorique, mais avec le regard aigu de l'artiste ou du graveur. Plus qu'une esquisse des faits, ils en donnent une description suffisante pour qu'un peintre n'ait pas de doute sur comment les peindre ; ou plutôt, leurs paysages donnent l'impression de tableaux. »

inachevé des peintres. Si nous associons aujourd'hui les frères Goncourt à l'impressionnisme en particulier, selon les termes de l'article de Brandes c'était bien la richesse picturale de l'écriture, et non son rapport à un mouvement artistique ou à un groupe social, qui en faisait la force et la singularité. Telle était également la conception de Thomas Hardy, qui cependant contribua lui aussi à infléchir à sa manière la notion d'impressionnisme littéraire.

Dans les écrits de Thomas Hardy se trouvent cette fois-ci des références très directes au potentiel littéraire de l'impressionnisme. Contrairement à August Strindberg, Henry James et Georg Brandes, Hardy souligne d'emblée son vif intérêt pour le mouvement, et surtout en affirme aussitôt l'importance dans l'histoire littéraire, plus encore que dans l'histoire de la peinture :

> The impressionist school is strong. It is even more suggestive in the direction of literature than in that of art. As usual, it is pushed to absurdity by some. But their principle is, as I understand it, that what you carry away with you from a scene is the true feature to grasp; or in other words, *what appeals to your own individual eye and heart in particular* amid much that does not so appeal, and which you therefore omit to record.[96]

Ce qui retient l'attention de Hardy, outre la subjectivité du regard déjà notée chez Henry James, c'est la définition de l'impressionnisme comme mode sélectif de visualisation et de représentation, qui lui semble également adapté à la littérature. L'année d'après, Hardy fait une référence à la représentation artistique en elle-même, sans faire explicitement référence à l'impressionnisme, mais en rejetant les scènes trop « naturelles », et en évoquant les tableaux pré-impressionnistes du dernier Turner :

> I don't want to see landscapes, i.e. scenic paintings of them, because I don't want to see the original realities – as optical effects, that is. I want to see the deeper reality underlying the scenic, the expression of what are sometimes called abstract imaginings.
> The 'simply natural' is interesting no longer. The much-decried, mad, late-Turner rendering is now necessary to create my interest.[97]

Au projet naturaliste de représenter la réalité avec fidélité, Hardy préfère le travail « fou » de Turner à la fin de sa carrière. L'influence de Turner sur les impressionnistes a été commentée, ainsi que son rôle dans l'avènement ultérieur d'expressions artistiques plus abstraites. Hardy

[96] Thomas and Florence Hardy, *The Life of Thomas Hardy*, Ware (GB), Wordsworth, « Literary Lives Series », 2007, pp. 189-190. Je traduis : « L'école impressionniste est solide. Elle est encore plus affirmée en littérature qu'en art. Comme d'habitude, certains poussent la chose jusqu'à l'absurde. Mais leur idée, si je comprends bien, est que ce que l'on retient d'une scène est la véritable caractéristique à saisir ; en d'autres termes, *ce qui plaît à votre œil et à votre cœur* parmi tout ce qui ne leur plaît pas, et que donc vous ne ne notez pas. »

[97] *Ibid*., 190-191. Je traduis : « Je ne veux pas voir de paysages, je veux dire de représentations de paysages, parce que je ne veux pas y voir les réalités d'origine, du moins pas sous la forme d'effets d'optique. Je veux voir la réalité sous-jacente au scénique, l'expression de ce que l'on appelle parfois l'imaginaire abstrait. Le « simplement naturel » ne m'intéresse plus. Il faut les rendus du dernier Turner, fous, tant décriés, pour susciter mon intérêt. »

aussi semble s'avancer vers une représentation plus abstraite, et plus éloignée des doctrines naturalistes. Cette note ne mentionne ni l'impression ni l'impressionnisme, mais la « réalité sous-jacente » semble revenir à cette idée d'une vision individuelle d'une scène, qui est en contradiction avec une peinture très réaliste qui aurait prétention à reproduire les « réalités d'origine ».

Trente ans plus tard, Hardy mentionne de nouveau l'impressionnisme dans une lettre où il exprime son intérêt pour les travaux d'Henri Bergson. Il entre dans un dialogue sur les liens entre la philosophie de Bergson et sa propre œuvre poétique, *The Dynasts*, tout en prenant soin, dit-il de ne pas faire de son texte un « traité philosophique » (« philosophical treatise »[98]). Or, pour se préserver de cet écueil philosophique, il souligne (peut-être avec un brin de fausse modestie) qu'il n'est qu'un impressionniste : « Mais n'étant simplement qu'un impressionniste, je ne dois pas faire semblant d'être philosophe dans une lettre » (« But being only a mere impressionist I must not pretend to be a philosopher in a letter »)[99]. Nous voyons ici une vision paradoxale de l'impressionnisme, également perceptible chez d'autres auteurs qui emploient la notion dans leurs travaux théoriques, notamment Ford et Strindberg : l'impressionnisme est le nom d'un renouvellement de la littérature, mais le terme reste connoté par le flou, l'imprécision, voire l'insuffisance.

Dans *Woodlanders*, la scène subjective produisant une « impression-picture » peut également être symptomatique de cette imprécision. La version sérialisée du même livre (publiée l'année précédente) ne mentionne pas une impression, mais une image « post-Raffaelite », ce qui semble indiquer l'art qui suit les préraphaélites. Dans ses carnets, Hardy multiplie les références à l'art pictural, avec une attention généralement très savante (par exemple à Whistler, aux réalistes néerlandais, et aux écrits de Ruskin), ses romans contiennent des références à des œuvres d'art spécifiques, et son rapport à ses illustrateurs suggèrent aussi une grande précision autour de l'art visuel[100]. Dans ce cas nous pourrions raisonnablement nous demander si les deux mouvements sont interchangeables, l'accent étant plus sur la picturalité que sur la forme exacte de représentation picturale, ou bien si le changement est le signe d'un choix précis basé sur les connotations des deux mouvements de l'art pictural. Hardy pourrait faire la même comparaison entre impressionnisme et préraphaélisme que James, pour arriver à

[98] *Ibid*., p. 463.
[99] *Idem*.
[100] Margaret R. Higonnet, « Appendix III : The Graphic Illustrations » in Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, Londres, Penguin, 2003, p. 477-486.

la conclusion inverse : la conscience morale du préraphaélisme indique plus clairement une prise de position, alors que l'impressionnisme rappelle que toute position est subjective. Ces premières réactions montrent la tension autour des visions de l'art pictural suscitées par l'impressionnisme. Comme la controverse entre Ruskin et Whistler l'illustre, les divers mouvements en art pictural à la fin du XIXe siècle sont entourés d'un débat sur la fonction de la beauté, entre source de transcendance et reflet pur de la vie courante. Les quatre auteurs cités précédemment font une représentation double de l'impressionnisme, le voyant à la fois comme un renouvellement, mais aussi comme un style imprécis, insuffisant et même désinvolte.

Les auteurs cités partagent l'étonnement devant un style d'art pictural dont les « principes » ou « doctrines » nouveaux semblent produire un résultat insuffisant, incomplet, même ridicule. August Strindberg, Thomas Hardy et Georg Brandes sont plus nuancés dans leurs réactions que Henry James, et malgré leur peu d'enthousiasme pour le mouvement en soi, y voient cependant, à des degrés différents, un intérêt potentiel.

Mis à part Thomas Hardy, tous réagissent négativement à cette nouvelle esthétique : August Strindberg trouvant les couleurs anémiques, Henry James y voyant un rappel de la nature de la laideur (ainsi qu'une preuve de la supériorité anglaise), et Georg Brandes comparant la peinture à du « barbouillage » (« smøreri »). Il s'agit cependant ici de goût personnel, plutôt que de réflexion esthétique. En ce qui concerne l'apport théorique du mouvement, les réactions sont plus complexes. Le potentiel littéraire que le mouvement suggère est repris de différentes manières. Chez Strindberg et chez Brandes, il donne lieu à une réflexion autour de l'*ut pictura poesis*. Strindberg démontre indirectement le potentiel d'une représentation littéraire impressionniste à travers sa réflexion sur les temps, tout en reconnaissant explicitement le potentiel intermédial du mouvement en le comparant à la photographie et au théâtre. Ses réflexions sur la capacité de l'art impressionniste à transmettre une sensation de vitesse suggèrent également la volonté que ce mouvement inspire d'interroger les limites des formes artistiques : les frontières entre art spatial et art temporel sont floues, et l'impressionnisme joue de cette instabilité.

Thomas Hardy donne un exemple plus précis de la fonction potentielle de l'impressionnisme en littérature, en ce qu'il souligne la fonction de l'impression comme moyen de transmission d'une subjectivité créatrice. La fonction est même en fait double, car elle peut permettre de laisser émerger une réalité plus profonde, et plus subjective, ou alors de se cacher derrière les impressions pour éviter les conséquences de prises de position risquées. Cette nature double

fait également ressortir le potentiel d'engagement auquel l'impressionnisme invite la littérature : en présentant ses travaux comme des impressions, l'auteur peut assumer la subjectivité de sa position, et s'exprimer en risquant moins la controverse.

Le potentiel esthétique plus général de l'impressionnisme est lui aussi appréhendé différemment selon les auteurs. Henry James et Thomas Hardy insistent tous deux sur la position supérieure de la perspective par rapport à l'objet perçu, identifiant le mouvement comme une manière de représenter la perception individuelle. Georg Brandes y voit un aspect utile mais partiel, insuffisant comme seul but de l'activité artistique.

Les réactions des auteurs face aux tableaux impressionnistes sont caractérisées par l'incertitude et le doute : si la nouveauté des techniques est reconnue, la qualité esthétique n'est pas immédiatement confirmée. Tous voient la capacité des tableaux à représenter une vision personnelle, immédiate, et mouvementée, mais en y voyant également une forme incomplète ou simplement peu réussie, dans le meilleur des cas potentiellement en devenir. Les analyses textuelles qui suivent reflètent cette vision complexe de l'impressionnisme, et témoignent de recherches multiples pour représenter la subjectivité, le « réel » (« the actual »), et dépasser les frontières entre les formes artistiques. Les réponses des auteurs nous esquissent quelques questions essentielles auxquelles nous reviendrons dans notre deuxième chapitre, à partir des textes de Henry James et de Herman Bang : celles de la photographie et de la représentation du temps, et plus généralement celle du rôle de l'impressionnisme dans la construction d'une esthétique qui brouille les frontières entre les arts. Dans leurs réactions, ces auteurs rejoignent aussi les tendances dominantes dans la critique de l'époque, qui voit dans l'impressionnisme en art pictural un choc et un défi, à aborder avec un mélange de curiosité et de suspicion, mais aussi, qu'on le veuille ou non, comme le vecteur d'une esthétique et d'un mode de perception singuliers.

L'Age de l'impressionnisme

La critique littéraire de la fin du XIXe emploie le terme d'impressionnisme de nombreuses manières différentes, parfois avec le même sentiment de ridicule que Brunetière, comme dans un article de Dagens Nyheter de 1900 qui décrit le style impressionniste dans *Allas vor Margit* de Mikael Lybeck comme « fatigant » (« tröttande »)[101]. L'impressionnisme y est surtout associé à une rupture avec les normes de la représentation. C'est la même réaction d'ébranlement constatée dans les réponses de Louis Leroy et de Ferdinand Brunetière que l'on rencontre chez certains critiques conservateurs, car même si l'on peut considérer que le mouvement prolonge certaines idées déjà établies, il lui est conféré une qualité provocatrice et même révolutionnaire.

Un autre fait marquant est que l'impressionnisme est fréquemment invoqué non seulement en référence à la peinture, mais pour désigner plus généralement le renouveau des arts et de la littérature de la fin du XIXe siècle. Lair donne l'exemple d'Emile Zola, qui lie impressionnisme et naturalisme en littérature : « Zola annexe sans plus de difficultés le mouvement impressionniste au naturalisme littéraire ; les appellations choisies, au demeurant, ne trompent pas, l'assimilation transparaissant dans l'identité des dénominations : « actualistes », « naturalistes »».[102] Pour Zola les deux termes sont précis, réalistes, quasi-scientifiques, et indices de nouveauté et de changement. Lair ajoute que le parallèle établi par Zola se fonde sur « les tendances « révolutionnaires » [des deux mouvements], leurs options contestataires, sur une proximité des valeurs, des conventions contre lesquelles tous deux entendent réagir »[103]. Cette proximité de l'impressionnisme avec le naturalisme peut paraître paradoxale pour de nombreuses raisons : les deux mouvements sont distingués dans l'histoire de la peinture, et les attributs stylistiques des textes censés représenter leurs équivalents littéraires semblent tout aussi différenciés. La littérature impressionniste, comme les exemples fournis dans les chapitres suivants vont le montrer, propose une vision subjective, fragmentée, focalisée sur les impressions sensorielles et les effets picturaux. Elle fait parfois montre d'une tendance à l'irrégularité, voire au romantique, bien éloignée de la rigueur représentative visée par Zola et

[101] Cité dans Camilla Storskog, « Literary Impressionism and Finland: A Critical Digest », *Scandinavian Studies*, Vol. 83, No. 3 (Fall 2011), p 401.
[102] Samuel Lair, *l'Impressionnisme et ses apôtres : Mirbeau et Zola, divergence des approches critiques*, Cahiers Octave Mirbeau, n° 1, 1994, p. 1. En ligne : https://mirbeau.asso.fr/darticlesfrancais/Lair-impressionnisme.pdf
[103] *Idem*.

les naturalistes. Il semble cependant que ces mouvements contemporains participent à une recherche similaire de reproduction de la réalité vécue, qu'elle soit sociale, dans le cas du naturalisme, ou psychologique, comme cela est plus généralement le cas pour certains auteurs qui emploient des techniques impressionnistes, ou se réclamant de ce style.

Contrairement à Zola, deux des principaux écrivains impressionnistes scandinaves, Herman Bang et Lie, ne font pas partie des « hommes de la percée moderne » identifiés par Georg Brandes dans son travail théorique, qui à la fois décrivait ce mouvement et exigeait que la littérature commence à s'attaquer de front aux problèmes de la société moderne.[104] Cette injonction de Georg Brandes est inextricablement liée à la modernité littéraire scandinave, et sa série de cours sur les courants littéraires européens commence la même année que les premières expositions impressionnistes. Georg Brandes voyait en Herman Bang un conservateur, précisément à cause de son refus apparent de suivre le mouvement et de placer les questions sociales au centre de ses récits, au contraire d'un Ibsen ou d'un Bjørnson. Ceci explique pourquoi Herman Bang fut laissé à l'écart des auteurs célébrés dans son ouvrage *Les Hommes de la Percée moderne* (*Det Moderne Gennembruds Mænd*, 1883).

Herman Bang réagit également à cette différence de conception de la littérature, et lance un débat sur la nature précise de l'engagement politique en littérature. A ses yeux, la littérature de l'époque qui se voulait engagée n'affichait qu'un intérêt superficiel pour les problèmes de société : « Man hængte Samfundsspørgsmaalene udenpaa Bøgerne som Guldpapiret paa et Fastelavnsris. Saadan vilde man vække Samfundet og så bare ikke, at det blev kun Fastelavn. »[105] Pour Bang, ce traitement des questions sociales pouvait être suspecté d'insincérité, et au demeurant n'atteignait pas « le cœur » (« hjertet ») des œuvres[106]. A l'inverse, tout le talent de Lie consistait selon lui à savoir faire apparaître les problèmes sociaux de manière plus subtile, car chez lui les grandes questions étaient « nedlagte i de smaa Liv », rendant la qualité de son commentaire social d'autant plus puissant[107]. Ces différences de

[104] En 1888 Georg Brandes écrit un article sur le naturalisme de Zola. Jonas Lie et Georg Brandes ne furent pas en aussi mauvais termes personnels que Herman Bang et Brandes, mais Lie se distançait des courants littéraires danois de l'époque, les trouvant « stériles » (Alrik Gustafson, *Six Scandinavian Novelists*, New York, Biblio and Tannen, 1969, p. 22). Cette divergence n'empêche pas Herman Bang et Lie de figurer dans l'ouvrage contemporain *Les Révoltés Scandinaves* (1894) de Maurice Bigeon, même si Bigeon insiste surtout sur leur modernité esthétique, plutôt que sur leur engagement.
[105] Herman Bang, *Under Aaget*, Copenhague, Schubothes Boghandel, 1890, p. 25. Je traduis : « Ils attachaient les questions sociales à leurs livres comme du papier doré autour des bâtons le jour du carnaval. Cela devait réveiller la société, mais ils ne voyaient pas que cela ne devenait qu'un carnaval. »
[106] *Idem*.
[107] *Ibid*. p. 9.

conception, voire de définition, de l'impressionnisme soulignent donc un contraste essentiel dans la modernité littéraire de la fin du XIXème siècle, c'est-à-dire le conflit entre naturalisme engagé et esthétisme plus ou moins expérimental. Ce conflit émerge très clairement dans les écrits théoriques ou non-fictionnels des auteurs liés à l'impressionnisme.

La notion d'impressionnisme contenait un air de modernité radicale au-delà du développement des techniques esthétiques. Si Ford Madox Ford semble promouvoir l'impressionnisme comme une technique permettant d'étudier la perception humaine, il est également conscient que les connotations du terme dépassent largement cet aspect. Il va jusqu'à suggérer que le lien entre ce mouvement et son écriture ne venait pas au départ de sa propre volonté :

> We accepted without much protest the stigma "Impressionists" as it was thrown at us. In those days Impressionists were still considered to be bad people: Atheists, Reds, wearing red ties with which to frighten householders. [108]

On voit que dans cet essai, qui date de plus de 50 ans après les premières expositions impressionnistes, l'impressionnisme conserve, dans son attribution à la littérature, une dimension d'avant-garde, volontiers provocatrice, voire potentiellement dangereuse. Pour l'artiste norvégien Christian Krohg, qui faisait partie de la Bohème de Christiania (un groupe d'artistes et d'auteurs radicaux), l'impressionnisme conservait, des années après le début des expositions impressionnistes, cette même qualité révolutionnaire. Il a donné à la revue attachée à la Bohème (et lancée en 1886), le nom *Impressionisten*. Cette publication avait pour but de fournir une perspective critique sur la culture norvégienne, et le groupe sera décrit en 1886 comme « la gauche impressionniste » (« den impressionistiska vanstern ») dans *Nya pressen - Fran Skandinavien*[109]. Ici encore, on voit que le terme « impressionniste » est une forme d'antonyme de conservateur, nonobstant toute la suspicion d'un Georg Brandes par rapport à Herman Bang. L'auteur Hans Jæger était au centre de ce groupe et de la revue *Impressionisten*, bien qu'il demeurât une figure assez obscure et controversée (ses livres furent interdits et il finit par être emprisonné). Pour lui, l'impressionnisme est une révolte contre les conventions. La bohème s'attaquait notamment à une forme de réalisme, par exemple celui d'Henrik Ibsen. Pour eux, l'impressionnisme était une expression personnelle et subjective de ce que l'on voit

[108] Ford Madox Ford, *Joseph Conrad : A Personal Remembrance*, 1924, en ligne : https://gutenberg.ca/ebooks/fordfm-josephconrad/fordfm-josephconrad-00-h-dir/fordfm-josephconrad-00-h.html. Je traduis : « Nous avons accepté sans trop protester l'opprobre d'être des « Impressionnistes ». A cette époque les Impressionnistes étaient considérés comme des gens mauvais : des athées, des rouges, arborant des cravates rouges pour effrayer les petits propriétaires. »

[109] Camilla Storskog, « Literary Impressionism and Finland: A Critical Digest », *Scandinavian Studies*, Vol. 83, No. 3 (Fall 2011), p. 398.

et comment on le voit. Il ne s'agit cependant pas exclusivement d'une réflexion sur la perception, mais aussi d'une volonté de passer à l'action et de changer la société. D'un point de vue esthétique, il n'est guère surprenant que l'artiste Edvard Munch ait fait partie de ce groupe, car ses principes de subjectivité rejoignent autant l'expressionnisme que l'impressionnisme.

Le terme impressionniste apparaît ensuite dans de nombreux travaux critiques de l'époque. Ses contours ne semblent pas toujours très précis, et l'on peut se demander si les critiques en font un usage abusif, ou même si ce terme est tellement vague et modulable que ces critiques témoignent simplement de son vaste champ d'usage. Certains le lient au naturalisme, d'autres à la décadence. L'étude de Camilla Storskog des journaux Finlandais permet d'en voir quelques exemples. Elle souligne un usage encore courant qui suggère un travail inachevé ou superficiel, les textes de Mikael Lybeck étant décrits comme « impressionnistes » (« impressionistic ») et par conséquent « insatisfaisants » (« unsatisfying ») dans un article datant de 1900[110]. Un critique du *Svenska Dagbladet* trouve en « Trine » (en réalité *Tine*) de Herman Bang le seul bon exemple du style[111]. Cependant, Camilla Storskog détecte également plusieurs usages positifs, voire franchement enthousiastes, du terme, pour les mêmes raisons inversées : ses partisans y voient des techniques associées à une avant-garde dynamique. Dans *Ostra Finland* il est attribué à de « jeunes gens talentueux » (« young talented people ») qui « ont fait de l'impressionnisme et du naturalisme de nouveaux dieux » (« set up impressionism and naturalism as new gods »)[112]. Dans un discours critique positif, « impressionniste » devient alors parfois simplement synonyme de « moderne », ou même de « jeune ». De plus, un terme venant de l'art français apporte une marque d'internationalisme, de raffinement et de prestige, qui fait de son emploi un signe de modernité reconnue.

Curieusement, adversaires et défenseurs du mouvement peuvent s'accorder sur certains points. Ainsi Herman Bang rejoint-il le commentaire de Ferdinand Brunetière (le cynisme en moins) en estimant que le mouvement « n'aurait qu'un temps » (« vil… kun have sin tid »)[113]. Il semblerait que l'impressionnisme fut entouré d'un air de tendance et d'ultramodernité, mais ne fut pas forcément vu comme un changement durable dans la littérature, certains le percevant

[110] *Idem*.
[111] *Ibid*., p. 400.
[112] *Ibid*., p. 394.
[113] Herman Bang, « Impressionnisme. En Lille Replik » in *Tilskueren*, 1890, en ligne : http://runeberg.org/tilskueren/1890/

au mieux comme un pas vers autre chose.

Sur l'autre rive de la mer du Nord, la notion faisait parallèlement son apparition dans la critique anglaise, comme en témoigne l'article d'Edward Garnett sur Stephen Crane. Garnett eut une grande influence sur les tendances littéraires de l'époque en écrivant sur les nouveaux auteurs, anglophones et autres. Il était notamment un grand défenseur d'Ibsen. Le mot « impressionniste » figure dans plusieurs de ses articles, dans un sens là encore assez large puisqu'il l'employait par exemple aussi bien pour décrire l'écriture de Tchekhov. Cependant, le terme revêt une importance toute particulière à ses yeux s'agissant de Crane, qualifié de « principal impressionniste de son époque » (« chief impressionist of his age ») car « il reste plus près de la surface que tout autre auteur vivant et, comme les grands peintres de portraits, arrive largement à faire apparaître les profondeurs dans la surface » (« he keeps closer to the surface than any living writer, and, like the great portrait painters, to a great extent makes the surface betray the depths. »).[114] Ici, le rapport avec l'art visuel est maintenu, et nous entendons également l'écho des écrits théoriques de Herman Bang à travers l'idée des « surfaces » qui révèlent l'intériorité.

La conception de l'impressionnisme chez ces auteurs et critiques semble être le résultat de plusieurs facteurs : en premier lieu le lent développement d'une fascination pour l'impression, qui a en partie toujours été présente, mais dont la valeur a peut-être augmenté avec l'industrialisation, l'urbanisation, le progrès technologique et la rapidité de la vie moderne. Le concept est certes ancien dans plusieurs traditions artistiques et philosophiques, par exemple celle de John Locke, mais elle prend dans les années 1880-1890 un rôle de plus en plus central dans le discours esthétique. Nous assistons au développement d'un mot remis au goût du jour à l'occasion du développement d'un mouvement artistique nouveau et controversé, chargé des strates sémantiques mais dont le sens est infléchi. Bien évidemment, on note le décalage temporel d'un effet qui dure plus longtemps que le choc initial, puisque dans les années 1890 l'impressionnisme dans l'art pictural était déjà connu depuis longtemps, et entrait dans ses dernières années.

Si le terme « impressionnisme » a bien été situé par la critique dans son contexte historique, le concept plus général d'impression est autrement plus complexe, et préexiste largement aux premières expositions impressionnistes. La philosophie du XVIIIe siècle préfigure certains

[114] Edward Garnett, « An English Appreciation of Mr. Stephen Crane » in *The Literary Digest*, Vol. 18, no. 3, New York, 21 January 1899, p. 69.

principes impressionnistes, l'impression étant, chez Hume, consubstantielle à la pensée empiriste :

> By the term impression, then, I mean all our more lively perceptions, when we hear, or see, or feel, or love, or hate, or desire, or will. And impressions are distinguished from ideas, which are the less lively perceptions, of which we are conscious, when we reflect on any of those sensations or movements above mentioned.[115]

Or, cette importance des sens dans l'empirisme semble anticiper la lecture d'un tableau impressionniste, qui active nos sens et notre perception immédiate des choses, plutôt que la mémoire ou les connaissances. Comme plus tard dans le traitement de la mémoire involontaire de Proust, la réflexion induite ou postérieure est moins décisive que la réaction immédiate. L'influence de la philosophie de Hume sur les racines de l'impressionnisme émerge concrètement, mais Matz encourage le lecteur à revenir encore plus en arrière pour retrouver « la tendance, déjà à l'œuvre dans la philosophie classique et dans l'empirisme de Locke, à faire de l'ambiguité métaphorique une solution théorique aux problèmes » (« the tendency, already at work in classical philosophy and in Locke's empiricism, to make metaphorical ambiguity a theoretical problem-solver »[116]). Citant Hume, Matz précise que « l'examen de l'impression confère une clarté à l'idée » (« the examination of the impression bestows a clearness on the idea »)[117], et cette distinction par laquelle Hume annonce son contraste avec le travail de Locke, pour qui l'idée est « toutes nos perceptions » (« all our perceptions »)[118]. Hume cherche à aller au-delà de l'empirisme pour comprendre la raison humaine. L'impressionnisme émerge comme une démarche similaire dans l'art pictural, et hérite de ce « tâtonnement pour trouver de meilleures pierres angulaires » (« fumbling for better touchstones ») typique de Hume.[119] Selon Matz, l'impression a joué un rôle clé dans le développement de l'empirisme : « L'impression permet à Hume de développer un rapport monde-conscience qui initie l'abandon de l'empirisme à des formes d'idéalisme, et beaucoup plus tard, à la phénoménologie » (« The impression lets Hume develop a world-mind relation that initiates Empiricism's surrender to forms of idealism and, much later, to

[115] David Hume, *A Treatise of Human Nature*, Oxford, Clarendon Press, 1888 (orig. 1738-40), p. 7. Je traduis : « Par impression, je désigne toutes nos perceptions les plus animées, quand nous entendons, voyons, ressentons, aimons, détestons, désirons ou voulons. Et les impressions se distinguent des idées, qui sont des perceptions moins animées, dont nous sommes conscients, quad nous réfléchissons à l'une de ces sensations ou l'un de ces mouvements mentionnés précédemment. »
[116] Jesse Matz, *op cit*., p. 20.
[117] *Ibid*., p. 21.
[118] *Idem*.
[119] *Ibid*., p25.

Phenomenology »)[120].

L'impression est à la fois un mode de perception qui préfigure la représentation impressionniste, et un outil de transition dans le travail de Hume. Il convient de la voir de manière parallèle dans la littérature : comme une unité de perception permettant d'exprimer des réalités subjectives, ainsi qu'une notion théorique qui nourrit le travail des auteurs pré-modernistes. L'impression est justement l'objet d'une réflexion sur la nature de la perception plus contemporaine à l'impressionnisme, au milieu du XIXe siècle, où la critique d'art identifiait des caractéristiques qui seraient un peu plus tard perçues comme essentielles à l'impressionnisme. Selon Baudelaire, Constantin Guys « traduit fidèlement ses propres impressions » en s'intéressant à la vie quotidienne et aux effets de la rapidité moderne[121]. En 1877, c'est-à-dire après le début des expositions impressionnistes, John Ruskin critiqua violemment les tableaux pré-impressionnistes de Whistler, l'accusant de « balancer un pot de peinture dans la figure du public » (« flinging a pot of paint in the public's face »)[122]. Cependant, dès 1864 l'essayiste Joseph Antoine Milsand voit un raisonnement impressionniste dans sa vision de la création artistique : l'artiste avait pour rôle « d'admirer et de témoigner, de vous dire fidèlement : il y aura cette note, puis cette note, puis cette autre. Que votre imagination fasse le reste ! »[123]

Cette dernière remarque se rapproche des idées de Herman Bang sur l'imagination du lecteur, dont le rôle, à ses yeux, doit être de remplir les blancs entre les scènes minimalistes caractéristiques des textes impressionnistes comme Herman Bang les définit. Il est clair que les idées impressionnistes ont connu une lente maturation, même si les premières réactions à l'impressionnisme donnent le sentiment d'une rupture violente avec la tradition. L'impression littéraire, dans toute sa variété, est l'aboutissement d'une réflexion parallèle sur la notion d'impression dans la philosophie, la littérature et les arts, qui posera les fondations d'une esthétique moderniste. Mais n'a-t-elle pas aussi hérité, de la philosophie empirique, d'une vision particulière de la société ?

Daniel Hannah voit dans la philosophie pré-impressionniste de Hume une forme

[120] *Ibid.*, p.21.
[121] Charles Baudelaire, *Le Peintre de la Vie Moderne*, Paris, Editions Mille et une nuits, 2010, p. 32.
[122] John Ruskin, cité dans Linda Merrill, *A pot of paint: aesthetics on trial in Whistler v Ruskin*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1992, p. 1.
[123] Joseph Antoine Milsand, *L'esthétique anglaise : étude sur M. John Ruskin*, Paris, Germer Baillière, 1864, p. 135.

d'humanitarisme fin XVIIIe » (« late-eighteenth-century humanitarianism »[124]). Il s'agit d'un nouveau système moral qui puisse faire sens de cette période d'incertitude, caractérisée notamment par la montée du capitalisme et les « contracts between individuals » résultants, nécessitant une nouvelle manière d'envisager la société :

> Hume's interest in the mediatory nature of impressionistic existence leads him to reconceptualize public life as a process of uncertain contractual negotiation—in the absence of any transcendental sense of social order, individuals must learn to work with and trust the impressions they make on, and take of, others in order to establish just and equitable relations.[125]

L'aboutissement de cette impression médiatrice, tant au niveau des subjectivités individuelles qu'au niveau sociétal, est une forme d'engagement social à travers l'esthétique impressionniste. Or, si certains des auteurs se servant de l'impression ou de l'impressionnisme dans leurs écrits théoriques en font un usage qui se rapproche de l'expression d'une opinion subjective, le lien entre impressionnisme et engagement littéraire ne semble pas aller de soi. L'impression peut-elle être l'outil d'un positionnement social tout en restant ancrée dans les principes apparemment contradictoires de « l'art pour l'art » ? Si Michael Fried voit la fin de l'impressionnisme dans les nouveaux courants littéraires de la première moitié du XXe siècle, Matz en identifie la trace continue chez des auteurs contemporains[126]. De même, nous pouvons voir les débuts théoriques de l'impressionnisme dans les écrits esthétiques qui précèdent l'art impressionniste français de quelques années, mais aussi dans la philosophie du XVIIIe siècle. La notion de début et de fin de l'impressionnisme est relative, mais la réflexion chez les auteurs scandinaves et britanniques sur son rôle dans le renouveau littéraire date d'une période plus précise. Les écrits des auteurs de la fin du XIXe siècle révèlent des conceptions de l'impressionnisme qui esquissent une théorisation de la littérature proto-moderniste.

[124] Daniel Hannah, *Henry James, Impressionism and the Public*, Farnham, Ashgate, 2013, p. 55.
[125] *Idem*. Je traduis : « L'intérêt de Hume pour l'existence impressionniste comme médiation le conduit à repenser la vie publique comme ensemble de négotiations contractuelles incertaines ; en l'absence de tout ordre social transcendant, les individus doivent apprendre à vivre et travailler avec les impressions qu'ils font sur les autres et qu'ils reçoivent d'eux pour établir des relations justes et équitables ».
[126] Jesse Matz, *Lasting Impressions: The Legacies of Impressionism in Contemporary Culture*, New York, Columbia University Press, 2017.

Avatars d'un concept métacritique

Seuls certains des auteurs de notre corpus, comme Herman Bang et Henry James, ont dédié des écrits théoriques à l'impressionnisme ou à la notion d'impression. De nombreux écrivains de l'époque ont pris part au débat sur l'impressionnisme pictural, mais sans toujours faire un rapprochement avec l'écriture. Conrad et Ford avaient un dialogue courant sur les liens de leur groupe d'auteurs anglophones avec ce mouvement, et en Scandinavie Herman Bang est connu pour avoir placé l'impressionnisme au centre de sa réflexion théorique sur l'écriture, et pour son échange avec Erik Skram à ce sujet. Cependant, d'autres, comme Thomas Hardy et Henry James, utilisent plus souvent le mot « impression » dans leurs réflexions théoriques, ou, comme Strindberg, se sont intéressés à la notion d'impressionnisme dans d'autres formes artistiques que la peinture.

Si Ford et Herman Bang se réfèrent directement à l'impressionnisme dans leurs écrits théoriques, le terme « impression » est beaucoup plus récurrent chez les auteurs de la fin du XIXème siècle. Il ne s'agit pas toujours d'une notion visuelle, mais il est cependant souvent mêlé à des questions esthétiques. Henry James s'en sert régulièrement, par exemple dans des préfaces et des articles, et surtout dans « The Art of Fiction » (1884), un essai sur la création littéraire, et sur le rapport entre les arts visuel et textuel. Il s'y confronte notamment aux questions de la construction et la théorisation de l'art littéraire, et particulièrement le roman, qu'il défend contre les critiques qui le voient comme inférieur à d'autres formes artistiques :

> It is still expected, though perhaps people are ashamed to say it, that a production which is after all only a "make believe" (for what else is a "story"?) shall be in some degree apologetic… [127]

Henry James souligne que ceci est en contraste avec la peinture qui, selon la vision critique dominante, ne doit pas « paraître humble pour être pardonnée » (« make itself humble in order to be forgiven »[128]). Le roman, selon Henry James, est trop souvent obligé de se présenter comme une « plaisanterie » (« a joke ») pour être acceptable. Est introduite ici une série d'arguments pour la similitude entre la conception d'une œuvre picturale ou littéraire, de son inspiration à sa réalisation, malgré les différences matérielles.

[127] Henry James, « The Art of Fiction » (1884), en ligne : http://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/artfiction.html. Je traduis : On s'attend toujours, bien qu'on ait peut-être honte de le dire, à ce qu'une production qui n'est après tout qu'un « faux-semblant » (une « histoire » est-elle autre chose ?) soit d'une certaine manière contrite ».
[128] *Idem*.

Henry James compare le roman anglais aux attentes françaises, notant que la littérature anglaise, jusqu'à son époque, n'est pas « discutable » (en français dans le texte), n'ayant pas de bases théoriques aussi solides :

> It had no air of having a theory, a conviction, a consciousness of itself behind it—of being the expression of an artistic faith, the result of choice and comparison. I do not say it was necessarily the worse for that; it would take much more courage than I possess to intimate that the form of the novel, as Dickens and Thackeray (for instance) saw it had any taint of incompleteness.[129]

Même si les auteurs cités précèdent cette époque caractérisée pour Henry James par une plus grande conscientisation de l'esthétique littéraire, ils ont évidemment produit des œuvres tout aussi abouties, sans faire partie du contexte moderne. Ce qui intéresse Henry James est plutôt le débat autour de l'art littéraire, et l'intérêt croissant pour la théorisation de l'écriture :

> There have been signs of returning animation—the era of discussion would appear to have been to a certain extent opened. Art lives upon discussion, upon experiment, upon curiosity, upon variety of attempt, upon the exchange of views and the comparison of standpoints… [130]

Il est important pour Henry James que la production littéraire soit prise suffisamment au sérieux pour établir des théories et provoquer des discussions. Ces discussions semblent cependant être loin des débats que Georg Brandes souhaitait mobiliser, et dans le travail de Henry James l'impression est liée à une théorie esthétique assez éloignée d'un engagement social typique de la Percée Moderne. Henry James souligne notamment le lien qui est souvent fait entre l'art et « la moralité, l'amusement et l'instruction »[131], et considère que celui-ci paraît particulièrement « dangereux » dans la littérature, que l'on a tendance à rendre soit « amusante » soit « instructive »[132]. Cet aspect instructif pourrait se rapprocher de la préoccupation avec les questions sociales exemplifiée par Brandes, et Henry James insiste sur une autre conception artistique de la littérature[133]. L'art littéraire devrait être conçu comme la peinture, et que la différence entre ces deux types de création n'est pas plus grande que les variations possibles à

[129] *Idem*. Je traduis : « Il [le roman] ne semblait pas reposer sur aucune théorie, ni conviction, ni conscience sous-jacente, n'être l'expression d'aucune foi artistique, ne le résultat de choix et de comparaisons. Je ne dis pas qu'il en était nécessairement moins bon. Il faudrait être beaucoup plus courageux que je ne le suis pour suggérer que la forme romanesque telle que Dickens et Thackeray (par exemple) la concevaient était en quoi que ce soit incomplète. »
[130] *Idem*. Je traduis : « Il y a eu des signes du retour d'une certaine animation, le temps de la discussion, dans une certaine mesure, semble avoir commencé. L'art se nourrit de discussions, d'expériences, de curiosité, d'essais variés, d'échanges de points de vue et de confrontation des opinions ».
[131] *Idem*.
[132] *Idem*.
[133] Il s'agit d'une différence de théorie esthétique plutôt qu'une différence de contenu thématique, car de nombreux textes de Henry James traitent de questions sociales : le divorce dans *What Maisie Knew*, ou le rôle de la femme dans *The Bostonians*, par exemple.

l'intérieur de chacun d'eux :

> The analogy between the art of the painter and the art of the novelist is, so far as I am able to see, complete. Their inspiration is the same, their process (allowing for the different quality of the vehicle) is the same, their success is the same. They may learn from each other, they may explain and sustain each other. Their cause is the same, and the honour of one is the honour of another. Peculiarities of manner, of execution, that correspond on either side, exist in each of them and contribute to their development.[134]

Ces deux formes artistiques ont une genèse similaire, et leurs caractéristiques matérielles différentes créent une complémentarité, plutôt qu'une compétition. Lier le roman à l'art pictural est une manière d'en faire une forme artistique plus respectable, mais aussi plus fidèle à la réalité vécue, capable de « rivaliser avec la vie » (« compete with life ») autant que la peinture[135]. Le succès de la représentation repose sur la création d'impressions : « Dans sa definition la plus large, un roman est une impression personnelle de la vie. C'est d'abord cela qui fait sa valeur—valeur plus ou moins grande selon l'intensité de l'impression » (« A novel is in its broadest definition a personal impression of life; that, to begin with, constitutes its value, which is greater or less according to the intensity of the impression »)[136].

Pour Henry James, le roman surgit d'impressions subjectives, et permet de capturer « the strange irregular rhythm of life ». Il ajoute qu'il faut éviter l'envie d'être trop sélectif ; les impressions ne doivent pas être triées au point d'éliminer tout ce qui n'est pas beau, puisque le résultat doit être « typique » (« typical ») et « inclusif » (« inclusive »).[137] Cet appel à l'inclusivité et l'exhaustivité d'impressions semble contredire sa réaction aux tableaux impressionnistes, dont il pensait qu'il leur manquait la « manipulation » nécessaire pour les rendre beau. La « bonne écriture » doit produire un « air de réalité » et une « illusion de vie ». Ici, l'impression de Henry James se rapproche de ce que Herman Bang décrit comme le propre de l'impressionniste littéraire, la représentation de la surface de l'action pour produire un effet de « vie mouvementée »[138] : « All life solicits him, and to "render" the simplest surface, to

---

[134] Henry James, « The Art of Fiction », http://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/artfiction.html. Je traduis : « L'analogie entre l'art du peintre et l'art du romancier, tant que j'en puisse juger, est totale. Leur insiration est la même, leur procédés (la nature de leurs matériaux mise à part) sont les mêmes, leur popularité est la même. Ils peuvent apprendre l'un de l'autre, ils peuvent s'expliquer et se soutenir mutuellement. Leur cause est identique, l'honneur de l'un est l'honneur de l'autre. Les singularités de manière, d'exécution, qui se correspondent, existent chez chacun et contribuent à leur développement. »

[135] *Idem*.

[136] *idem*.

[137] *Idem*.

[138] Herman Bang, « Impressionnisme. En Lille Replik » in *Tilskueren*, 1890, en ligne : http://runeberg.org/tilskueren/1890/

produce the most momentary illusion, is a very complicated business »[139]. Il souligne l'aspect visuel et sensoriel de l'écriture, expliquant la grande variété parmi les auteurs de qualité par les nombreuses manières possibles de ressentir la vie :

> There is no impression of life, no manner of seeing it and feeling it, to which the plan of the novelist may not offer a place; you have only to remember that talents so dissimilar as those of Alexandre Dumas and Jane Austen, Charles Dickens and Gustave Flaubert, have worked in this field with equal glory. Don't think too much about optimism and pessimism; try and catch the colour of life itself.[140]

Les « impressions de la vie » à la racine de la production stylistique peuvent induire des résultats concrets qui varient beaucoup dans leur style et contenu, mais qui partagent la capacité de capturer l'essence de l'expérience humaine. Il ne s'agit pas forcément, ou pas uniquement, de produire de l'écriture visuelle, mais plutôt de produire des impressions avec autant de réflexion sur la perception et l'esthétique que ce que proposent les peintres. Ici, l'impression correspond plus à un synonyme de « perspective » qu'à une théorie précise d'écriture visuelle. Cette capacité du roman à traiter les impressions renforce également l'argument de Henry James pour hisser le roman en haut de l'échelle artistique. L'impression se rapproche ici de ce qui manquait dans les tableaux des artistes impressionnistes : une expression personnelle, même une envie d'embellir la réalité. Ceci illustre très concrètement l'aspect problématique de l'impressionnisme littéraire : à l'intérieur des textes théoriques d'un seul auteur, et Henry James est peut-être celui de notre corpus qui fournit le plus de références directes à l'impressionnisme, plusieurs conceptions très différentes émergent. L'impression est la source d'inspiration littéraire principale, ainsi qu'un moyen de parler des modes de perception. Sa manifestation picturale est un mouvement dont l'aspect troublant nourrit une réflexion sur les codes esthétiques, thématique également importante dans les textes de Henry James.

Pour Thomas Hardy l'impression est également liée à une vision et une expression personnelle, mais il conçoit ce potentiel esthétique et textuel différemment de James. Chez Hardy l'impression est liée à l'irrégularité de la vie : Les impressions mal ajustées ont leur valeur, et la voie vers une veritable philosophie de la vie semble être de recueillir humblement diverses lectures de ses phénomènes au moment où le hasard ou le changement nous les

[139] Henry James, « Partial Portraits », dans *The Portable Henry James*, John Auchard (ed.), Londres, Penguin, 2004, p. 436. Je traduis : « Toute la vie sollicite [le romancier] et « rendre » la plus simple surface, produire la plus fugace des illusions est une affaire très compliquée ».

[140] Henry James, « The Art of Fiction », http://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/artfiction.html. Je traduis : « Il n'existe pas d'impression de la vie, de manière de la voir et de la ressentir, qui ne puisse entrer dans le plan du romancier ; il suffit de se rappeler que des talents aussi divers que ceux d'Alexandre Dumas, Jane Austen, Charles Dickens et Gustave Flaubert ont travaillé à cela avec le même succès. Ne pensez pas trop à l'optimisme ou au pessimisme ; essayez de saisir le couleur de la vie elle-même. »

imposent » (« Unadjusted impressions have their value, and the road to a true philosophy of life seems to lie in humbly recording diverse readings of its phenomena as they are forced upon us by chance and change »)[141]. Hardy utilise l'impression pour représenter la vérité comme plurielle, et pour reconnaître la variété et le rôle du hasard. Non seulement les impressions peuvent manquer de clarté (« unadjusted »), mais elles peuvent aussi être en conflit les unes avec les autres. Pour Hardy ces impressions, même si elles sont désordonnées, sont plus importantes dans la poésie que de se soumettre à une théorie : « I hold that the mission of poetry is to record impressions, not convictions. » [142] Non seulement Hardy évite-t-il les « convictions » (qui ont été, selon Henry James, également absentes dans le roman anglais en général), mais il évite aussi « le style ». Pour lui la différence entre un style « vivant » et un style « mort », repose sur « not having too much style—being, in fact, a little careless, or rather seeming to be, here and there. It brings wonderful life to the writing. »[143] Cette insouciance fait partie d'une distinction que Hardy semble proposer dans son utilisation de l'impression : les impressions étant subjectives, elles permettent également d'exprimer des positions controversées sans les présenter comme universelles :

> The word "impression" appears frequently in statements Hardy made about his art. On numerous occasions, for instance, he urged his reading public to accept his novels as impressions rather than arguments, this in response to what was perceived by some to be Hardy's polemic in favor of certain controversial ideas on such things as religion, marriage, or sexual behavior.[144]

Dans la préface de *Tess of the d'Urbervilles*, Hardy insiste sur le fait que le roman est « une impression, pas un argument » (« an impression, not an argument »[145]). Ce roman controversé à son époque, qui questionne l'hypocrisie de la moralité sexuelle victorienne, n'a pas pour but de véhiculer une idéologie :

> Nevertheless, though the novel was intended to be neither didactic nor aggressive, but in the scenic parts to be representative simply, and in the contemplative to be oftener charged with impressions than with

[141] Thomas Hardy, *Poems of Past and the Present*, New York, Harper, 1902, p. vi.
[142] Thomas and Florence Hardy, *The Life of Thomas Hardy*, Ware (GB), Wordsworth, « Literary Lives Series », 2007, p. 338. Je traduis : « J'affirme que la mission de la poésie est de consigner des impressions, pas des convictions ».
[143] Thomas Hardy, « Appendix : Hardy's Notes and remarks », in *Selected Poems*, Londres, Penguin, 1998, p. 197.
[144] Norman Arkans, « Thomas Hardy's Novel Impression-Pictures », *Colby Quarterly*, Sept 1886, p. 2. Je traduis : « Le mot « impression » revient souvent dans les écrits de Hardy sur son art. Ainsi, à de nombreuses reprises, il enjoint à ses lecteurs de prendre ses romans comme autant d'impressions, plutôt que comme des arguments. C'était une réponse à ce que certains percevaient comme des partis pris polémiques sur certains thèmes controversés comme la religion, le mariage ou la sexualité ».
[145] Thomas Hardy, « Preface to the Fifth Edition » (1892), in *Tess of the D'Urbervilles*, Londres, Penguin, 2003, p. 462.

> convictions, there have been objectors both to the matter and to the rendering. [146]

Thomas Hardy souhaite que le lecteur soit capable de traiter ses impressions subjectives avec objectivité. Contrairement à Henry James, les impressions de Thomas Hardy ne sont pas automatiquement placées dans un cadre visuel, l'accent n'étant pas sur la perception purement sensorielle, mais sur une subjectivité plus générale. Cependant, le rejet du « style » que Thomas Hardy propose est compliqué par ce qui semble être un autre usage qu'il fait de l'impression, puisque celle-ci est également liée à une notion esthétique, par exemple dans la création des « impression-pictures » dans le roman *The Woodlanders*[147]. Dans son essai « The Science of Fiction » (1891), il reprend l'idée en soulignant l'aspect contradictoire de la recherche du vrai dans l'art littéraire :

> The most devoted apostle of realism, the sheerest naturalist, cannot escape, any more than the withered old gossip over her fire, the exercise of Art in his labour or pleasure of telling a tale. Not until he becomes an automatic reproducer of all impressions whatsoever can he be called purely scientific, or even a manufacturer on scientific principles. If in the exercise of his reason he select or omit, with an eye to being more truthful than truth (the just aim of Art), he transforms himself into a technicist at a move.[148]

Ici la représentation de l'impression subjective lui paraît nécessaire pour la représentation la plus réaliste possible, qui doit paradoxalement inclure les aspects invisibles et impossibles à quantifier. Il présente ceci comme un aspect naturel de la narration, qui doit aussi être sélective pour être réussie, même si cela pousse la représentation au-delà du réalisme scientifique. Thomas Hardy pose donc certaines des mêmes questions que Henry James autour de la vision artistique dans le texte et de l'exhaustivité : les impressions sont toujours conditionnées par le « tempérament » qui les perçoit. Nous pourrions rapprocher l'impressionnisme comme Herman Bang le définit de la volonté d'écrire de manière « purement scientifique » que Thomas Hardy cite, exercice dont Herman Bang reconnaît également l'impossibilité pratique, et qui exprime le paradoxe au cœur de l'impressionnisme littéraire : une représentation fidèle de la réalité doit prendre en compte toutes les réalités possibles, et reproduire toute la variété d'impressions dans l'histoire.

---

[146] *Ibid*. Je traduis : « Néanmoins, bien que le roman ne se veuille ni didactique ni provocateur, mais cherche simplement, dans ses parties scéniques, à représenter, et dans ses parties contemplatives à être plus chargé en impressions qu'en convictions, certains ont critiqué à la fois le contenu et le style. »

[147] Voir Norman Arkans, « Hardy's Novel Impression-Pictures », *Colby Quarterly*, Sept 1886.

[148] Thomas Hardy « The Science of Fiction » (1891), en ligne : http://people.stfx.ca/rnemesva/Thomas Hardy/science.html. Je traduis : Le plus fidèle serviteur du réalisme, le naturaliste le plus pur, ne peut échapper, pas plus que le vieux conteur autour du feu, à l'exercise de l'Art dans son travail ou son plaisir de raconter une histoire. Ce n'est que lorsqu'il reproduit automatiquement toutes les impressions, quelles qu'elles soient, qu'on peut le qualifier de pur scientifique, ou de fabricant utilisant des principes scientifiques. Si dans l'exercice de sa raison il venait à sélectionner ou omettre, dans l'idée de faire plus vrai que la vérité (la juste cause de l'Art), il se transformerait aussitôt en technicien. »

La préface du *Narcisse* de Conrad mentionne l'impression sous un angle similaire : tout art, écriture ou peinture, doit être « une impression relayée par les sens » (« an impression conveyed through the senses »). Les sens sont effectivement essentiels à son écriture, et surtout la vue : « My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel—it is, before all, to make you *see* »[149]. Conrad donne la priorité à la représentation visuelle, mais souhaite également présenter la surface physique plus généralement :

> A work that aspires, however humbly, to the condition of art should carry its justification in every line. And art itself may be defined as a single-minded attempt to render the highest kind of justice to the visible universe, by bringing to light the truth, manifold and one, underlying its every aspect. It is an attempt to find in its forms, in its colours, in its light, in its shadows, in the aspects of matter and in the facts of life what of each is fundamental, what is enduring and essential—their one illuminating and convincing quality—the very truth of their existence.[150]

Comme chez Herman Bang, le visible doit révéler une vérité cachée, mais Saunders note que l'ordre de priorité est ambigu : si nous devons voir « avant tout », cela veut-il dire que chronologiquement nous voyons les impressions et comprenons ensuite « la vérité même de leur existence » (« very truth of their existence »), ou qu'il est plus important de voir que de comprendre[151]?

La terminologie de Conrad est cependant plus ambiguë. Alors que Conrad emploie « l'impression » pour décrire ses pratiques littéraires, il semble moins convaincu par la notion « d'impressionnisme », l'employant tantôt pour y adhérer, tantôt pour s'en détacher. Il décrit l'américain Crane comme « le seul impressionniste mais seulement un impressionniste » (« the only impressionist but only an impressionist »[152]), ce qui suggère une technique assez limitée, même si pour lui comme pour d'autres écrivains anglais, ce sera là le signe de la nouveauté et des racines de la littérature moderniste. Cette notion d'un style limité dans sa portée revient aussi dans la critique de Pierre Loti, également associé à l'impressionnisme. Nous pouvons

---

[149] Joseph Conrad, *The Nigger of the Narcissus*, New York, Doubleday, 1914, p. 14. Je traduis : « La tâche que j'essaye d'accomplir, par la pouvoir de l'écrit, c'est de vous faire entendre, de vous faire sentir ; c'est, par-dessus tout, de vous faire *voir*. »

[150] *Idem*. Je traduis : « Toute œuvre littéraire qui aspire, si humblement soit-il, à s'élever à la hauteur de l'art doit justifier son existence à chaque ligne. Et l'art lui-même peut se définir comme la tentative d'un esprit individuel pour rendre le mieux possible justice à l'univers visible, en mettant en lumière la vérité, diverse et une, que recèle chacun de ses aspects. C'est l'effort fait pour découvrir dans ses formes, dans ses couleurs, dans sa lumière, dans ses ombres, dans les aspects de la matière et les faits de la vie même, ce qui leur est fondamental, ce qui est durable et essentiel, leur qualité la plus évocatrice et la plus convaincante, la vérité même de leur existence. »

[151] Max Saunders « Literary Impressionism » in David Bradshaw and Kevin J. H. Dettmar (eds), *A Companion to Modernist Literature and Culture*, Padstow (GB), Wiley-Blackwell, 2008, p. 207.

[152] Edward Garnett (ed), *Letters from Joseph Conrad 1895-1924*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1928, p. 119.

également y voir un parallèle avec l'expression que Cézanne a employé pour décrire Monet : « ce n'est qu'un œil (...) mais, bon Dieu, quel œil ! »[153]. Tout en étant novateur, et en proposant une nouvelle vision au lecteur ou au regardeur, les impressionnismes littéraire et pictural ont aussi une réputation de simplicité restrictive, voire de superficialité.

Mais dans ce groupe d'écrivains basé en Grande-Bretagne, c'est surtout Ford Madox Ford qui a employé le terme impressionniste pour décrire son écriture, ainsi que celle de Conrad. Les deux auteurs ont beaucoup collaboré à la toute fin du XIXe siècle, écrivant notamment ensemble le roman *The Inheritors*. Plus tard, dans ses mémoires, Ford souligna l'importance de l'impressionnisme littéraire dans cette collaboration. Sa conception de l'impressionnisme dans la création littéraire se rapproche de celle de Conrad : « we saw that life did not narrate, but made impressions on our brains. We in turn, if we wished to produce on you an effect of life, must not narrate but render…impressions. »[154]

Le but est de rendre compte de la réalité de la perception humaine dans la littérature, et de la transmettre d'une façon qui rompt avec la narration traditionnelle, cherchant plus à faire apparaître les « impressions » dans la perception du lecteur. Henry James, Crane et Wells partageaient ces échanges autour de la nouveauté littéraire, les cinq étant tous attachés à une « fraternité littéraire » (« literary fraternity »)[155] qui se retrouvait dans le Kent à la fin du XIXe siècle. Linda Dryden décrit Wells comme un « reluctant participant » dans les débats du groupe autour de « l'esthétique du roman » (« the aesthetics of the novel »), où « l'impressionnisme expérimental » (« experimental impressionism ») de Conrad avait un grand rôle[156]. Alors que Wells exprimait parfois de l'admiration pour le travail de Ford et Conrad, il désapprouvait ce qu'il voyait comme de l'esthétisme excessif, préférant une écriture manifestant un plus grand engagement social : « I moved more and more away from conscious artistry and its exaltation and chagrins; I was strengthened against self-dramatization and confirmed in my disposition to social purposiveness. »[157]

---

[153] Cité dans Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Paris, A. Vollard, 1914, p. 88.

[154] Ford Madox Ford, *Joseph Conrad : A Personal Remembrance*, 1924, en ligne : https://gutenberg.ca/ebooks/fordfm-josephconrad/fordfm-josephconrad-00-h-dir/fordfm-josephconrad-00-h.html. Je traduis : « nous voyions que la vie ne racontait rien, mais faisait des impressions sur notre esprit, et nous, en retour, si nous voulions produire sur vous un effet de vie, devions non pas raconter mais rendre des impressions ».

[155] Linda Dryden, *Joseph Conrad and H. G. Wells: The Fin-de-Siècle Literary Scene*, London, Palgrave Macmillan, 2015, page non numérotée.

[156] *Idem*.

[157] H.G. Wells, *Experiment in Autobiography : Discoveries and Conclusions of a Very Ordinary Brain since 1866*, 1934, en ligne : https://gutenberg.ca/ebooks/wellshg-autobiography/wellshg-autobiography-00-h-dir/wellshg-

Ceci se rapproche des sentiments de Georg Brandes à propos du manque d'engagement politique dans l'écriture de Herman Bang. Dryden note ensuite une série de réactions de critiques par rapport au travail de Conrad, l'accusant d'élitisme, et de certaines de ses descriptions déplaisantes des classes ouvrières, comme « le troupeau des humains idiots » (« the herd of idiotic humanity »), mais nous rappelle que ceci a pu être provoqué par de mauvaises ventes, plutôt que par une vraie position idéologique[158]. Un conflit entre engagement et esthétisme détaché émerge cependant dans la situation de l'impressionnisme littéraire, et nous voyons dans le développement du mouvement esthétique anglais les différentes façons dont les auteurs ont abordé ces questions.

Si, comme le propose Bernard Vouilloux, *Impression : Soleil Levant* est le seul tableau que l'on pourrait décrire comme « littéralement » impressionniste[159], l'auteur qui pourrait servir d'exemple littéral de l'impressionnisme littéraire serait Herman Bang. Herman Bang a rencontré Monet, qui après avoir lu un de ses romans l'a déclaré « impressionniste », et l'anecdote est à l'origine d'une longue tradition qui voit en cela la caractéristique principale de son écriture. Bien peu nombreux sont les travaux sur Herman Bang qui ne signalent pas ce rapprochement[160].

Mais Herman Bang lui-même s'est déclaré impressionniste, son projet d'écriture était de créer « une illusion extérieure de vie mouvementée ». Il souhaitait surtout éviter l'analyse psychologique des personnages, car il trouvait que la complexité de la psychologie humaine était au-delà de notre capacité de représentation et de compréhension. L'écrivain ne doit pas imposer de logique sur les impressions changeantes de la vie, mais laisser apparaître leur complexité :

> Impressionisten tror, at det menneskelige Følelsesliv med al dets tusindfoldige Sammensathed er et endeløst og altfor uredt Garn. Han strækker magtløs Vaaben overfor denne gaadefulde Blanding af bevidst og ubevidst, af villet og viljeløst. [161]

autobiography-00-h.html. Je traduis : « Je m'éloignais de plus en plus de l'art, de son exaltation et de ses contrariétés. Je m'efforçais de ne pas me mettre en scène et affirmais ma disposition à poursuivre un but social. »

[158] Linda Dryden, *op cit*. page non numérotée.

[159] Bernard Vouilloux, « L'impressionnisme littéraire, un mythe fécond » dans Yvan Leclerc, Florence Naugrette, Gérard Gengembre (eds), *Impressionnisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 35.

[160] Il suffit de voir les titres de certains ouvrages, comme Vivian Greene Gantzberg, *Biography of Danish Literary Impressionist, Herman Bang*, Lewiston, Edwin Mellem Press, 1997, Torbjörn Nilsson, *Impressionisten Herman Bang*, Stockholm, Norstedt, 1965.

[161] Herman Bang, « Impressionnisme. En Lille Replik » in Tilskueren, 1890, en ligne : http://runeberg.org/tilskueren/1890/Je traduis : « L'impressionniste croit que la vie intérieure humaine avec ses complexités innombrables est une boule de laine sans fin et très embrouillée. Sans pouvoir, il se rend devant ce mélange enigmatique de conscient et inconscient, volontaire et involontaire. »

Pour lui les romans qui essaient d'accéder à la psychologie humaine et de l'analyser sont voués à l'échec car notre connaissance est trop lacunaire. Toute tentative devient vague et ne parvient finalement pas à communiquer l'essentiel[162]. Il s'imagine impuissant devant la complexité psychologique :

> Rent ud sagt — hvis jeg tør udtale hele min Mening — [impressionisten] tror, at *saa længe psykologisk Videnskab ikke har fastere Grund og skarpere Kattens Øjne, saa længe vil psykologisk Kunst ikke være andet end et virtuosmæssigt Dilettanteri.* [163]

Les connaissances psychologiques, qu'il jugeait insuffisantes, semblent précéder une littérature psychologique dans la conception de Herman Bang, et la littérature impressionniste émerge ici comme solution de recours face à la difficulté d'expression de l'émotion humaine. La notion de renouvellement dans le domaine psychologique revient avec George Egerton, qui plus tard dans sa carrière verrait dans ses travaux précédents une avance sur les connaissances en psychanalyse. Chez Herman Bang, le choix du style impressionniste est associé à l'humilité : il suggère aussi que le langage est insuffisant pour capturer l'essence de la vie humaine, car « vore Ord, naar det drejer sig om Skildring af det subtile menneskelige Følelsesliv, ikke naar saa langt en Gang som selve vor fattige Erkendelse. »[164]

Pour Herman Bang la vie humaine est obscurcie par le doute, et la seule solution artistique est de ne représenter qu'indirectement les émotions et l'intériorité :

> Som al Kunst vil ogsaa den impressionistiske Fortællekunst gøre Rede for de menneskelige Følelser og for Menneskers Tankeliv. Men den skyr al direkte udredning og viser os kun Menneskenes Følelser i en Række af Spejle — deres Gerninger. [165]

C'est principalement à travers le langage visuel, comme les « miroirs », que Herman Bang conçoit cette ecriture impressionniste. La puissance de l'évocation visuelle, ou plus généralement sensorielle, dans le texte émerge non seulement comme la base d'une nouvelle esthétique, mais aussi, dans sa volonté de réduire la figure narrative, d'une perturbation de l'hégémonie du texte sur l'image. Ce rapport déséquilibré a, d'après Liliane Louvel, « une très longue histoire », revenant « à l'aphorisme attribué à Simonide de Céos par Plutarque selon

---

[162] *Idem*.

[163] *Idem*. Je traduis : « « A dire vrai – si j'ose exprimer toute mon opinion – l'impressionniste croit que tant que la connaissance psychologique n'aura pas de bases plus solides ni de moyens d'observation plus affûtés, l'art psychologique ne sera que du brillant dilettantisme. »

[164] *Idem*. Je traduis : « nos mots, quand il faut décrire la vie sentimentale subtile des êtres humains, n'atteignent même pas les connaissances de notre faible compréhension. »

[165] *Idem*. Je traduis : « Comme tous les arts, l'art de l'écriture impressionniste cherche aussi à expliquer les sentiments et les pensées humains. Mais il fuit tout récit directe et ne nous montre l'intériorité qu'à travers une série de miroirs – leurs actes. »

lequel la peinture serait une poesie muette et la poésie, une peinture parlante »[166]. La poésie possède une « qualité positive, celle de la parole », alors que la peinture est « affectée d'un coefficient négatif, celui de la mutité »[167]. Le programme d'écriture de Herman Bang, à travers une exposition visuelle et sensorielle, vise la mobilisation de ce silence de l'image pour faire parler directement les expériences de ses personnages à son lecteur.

Quelques années plus tard, en 1919, Woolf exprime une vision similaire de la perception humaine à travers des figures visuelles, mais tirées de la gravure. Elle reconnait l'instabilité du monde qui nous entoure, et la profusion d'impressions différentes qui remplissent notre quotidien :

> Look within and life, it seems, is very far from being "like this". Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives myriad impressions — trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. [168]

Recevoir un flot constant d'impressions fait partie de l'expérience humaine partagée. Elles peuvent aller du plus banal au plus fantastique, et paraître avec une clarté variable, mais la littérature se doit de communiquer cette nature multiple, ainsi que la nature fragmentée de nos perceptions :

> Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? [169]

En pleine période moderniste Woolf semble exprimer l'aboutissement de cette notion de Herman Bang, selon laquelle l'auteur doit accepter l'incertain et l'inconnaissable et le transmettre de la façon la plus sincère possible. Selon la théorie de Herman Bang, moins éloignée du naturalisme que Woolf, la narration ne doit s'attacher qu'à ce qui est visible ou observable, laissant l'intuition se révéler à travers des positions et des gestes, des silences et des dialogues creux, ce qui confère un rôle central à l'imagination du lecteur. Mais cette vision ambitieuse de la technique narrative inquiétait l'auteur lui-même : « Da han fortæller sit Værks

---

[166] Liliane Louvel, *Le Tiers Pictural, pour une critique intermédiale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 12.
[167] *Idem*.
[168] Virginia Woolf, « Modern Fiction » en ligne : http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter13.html. Je traduis : « Regardons en nous-mêmes et nous verrons que la vie est très loin d'être « comme ça ». Examinons un moment un esprit ordinaire, au cours d'une journée ordinaire. Cet esprit reçoit une myriade d'impressions, banales ou fantastiques, évanescentes ou gravées avec l'acuité de l'acier. »
[169] *Idem*. Je traduis : « La vie n'est pas une suite de lanternes de voitures disposées symétriquement ; la vie est un halo lumineux, une enveloppe semi-transparente qui nous entoure du commencement à la fin de notre état d'êtres conscients. N'est-ce pas la tâche du romancier de nous rendre sensible cet esprit changeant, inconnu et sans limites précises, si aberrant et complexe qu'il se puisse montrer, en y mêlant aussi peu que possible l'étranger et l'extérieur ? »

sande Historie indirekte, plages han, som det synes, af en bestandig Frygt – *den,* at den skjulte Mening ikke fremlyser tydeligt nok. »[170]

Le lecteur doit interpréter ces illusions lui-même pour arriver à ce qui n'est pas dit dans le récit, mais l'auteur ne peut pas toujours être certain de rendre ce sens plus profond assez visible uniquement à travers des signes extérieurs. Cette notion contient un paradoxe, car malgré la grande responsabilité placée sur le lecteur, celui-ci demeure sans liberté d'interprétation.

Soixante ans plus tard, bien que l'impression soit tout aussi essentielle à l'œuvre de Woolf, l'impressionnisme en écriture n'est pas toujours présenté comme un trait positif. Dans *Moments of Being*, elle fait un portrait de Roger Fry à travers quelques souvenirs de moments précis passés avec lui, qu'elle décrit comme des esquisses impressionnistes : « I have nothing but memory to depend upon; so that the portrait is merely an impressionist sketch written in the hope that it may serve a more serious biographer. »[171]

Ceci révèle l'ambigüité dans l'attitude de Woolf envers l'impressionnisme ou l'impression. Les impressions pures tirées de sa mémoire ne suffisent pas, et ne produisent pas un récit fiable. Le portrait est impressionniste parce qu'il est incomplet et fragmentaire ; mais ensuite, elle emploie de nouveau l'impression pour décrire le moment où son opinion de lui a changé : « a series of impressions, chiefly of colour, had changed. By one single impression—the room is entirely different. »[172]

Chez Woolf, l'impression garde sa puissance dans le traitement de la perception, mais il s'agit d'un élément changeant, incertain et d'une fiabilité parfois douteuse. Cette ambivalence caractérise l'une des premières mentions de l'impressionnisme de Herman Bang, dans une lettre à l'écrivain Peter Nansen :

> Jeg lærer saagu aldrig at skrive. Jeg skriver jo endnu i Forskriftbog som de otte Aars Unger. "Impressionistisk" er netop Ordet. Jeg anstrænger mig vildt for at faa Indtrykket, hvert enkelt Indtryk klart og nøie og karakterfuldt og saa tænker jeg aldrig paa Helheden – og Stilen springer i tusind Stumper og er saa usammenhængende og saa haard som en Stenbro. Græsseligt at tænke sig.[173]

---

[170] Herman Bang, « Impressionnisme. En Lille Replik » in Tilskueren, 1890, en ligne : http://runeberg.org/tilskueren/1890/ Je traduis : « Lorsqu'il raconte indirectement l'histoire vraie de son œuvre, il est tourmenté par la peur perpétuelle que le sens caché ne se révèle pas assez clairement. »

[171] Virginia Woolf, *Moments of Being*, Londres, Random House, 2002, p. 212. Je traduis : « Je ne peux m'appuyer que sur ma mémoire, si bien que ce portrait n'est rien d'autre qu'une esquisse impressionniste écrite dans l'espoir qu'elle puisse servir à un biographe plus sérieux. »

[172] *Idem*. Je traduis : « une suite d'impressions, principalement de couleurs, avait changé. Une seule impression suffit pour modifier totalement la pièce. »

[173] Herman Bang, « Lettre à Peter Nansen », 26. September 1886, en ligne : https://bangsbreve.dk/dokument/18860926001. Je traduis : « Je n'apprendrai jamais à écrire. J'écris toujours comme à huit ans dans des cahiers d'écoliers. 'Impressionniste' est effectivement le mot. Je me fais violence pour

Même l'auteur le plus facilement accepté, du moins dans la littérature danoise, comme impressionniste littéraire, et dont les écrits sur l'écriture indiquent le potentiel de ce courant, emploie aussi la notion d'impressionnisme pour exprimer les limites de son art. Dans cette lettre, l'impressionnisme est le signe de l'immaturité de son écriture, et de la difficulté de produire un ensemble cohérent en se focalisant sur les impressions individuelles. Le style qui résulte de cette prédominance de l'impression est, à son sens, maladroit.

Proust fournira à son tour une définition de l'impressionnisme littéraire à travers la fiction, avec la visite que rend le narrateur à l'artiste Elstir dans son atelier. Ses tableaux permettent une nouvelle compréhension du monde visible, surtout à travers *Le Port de Carquethuit*, dans lequel il n'emploie « pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer », en sorte qu'il n'y ait plus « de démarcation absolue, entre la terre et l'océan. »[174]. Cette confusion d'éléments représente une métaphore puissante et permet de voir les choses comme pour la première fois :

> le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore, et que, si Dieu le père avait créé les choses en les nommant c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre, qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables, et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion.[175]

Une image de création divine renforce la qualité révolutionnaire de la technique de l'artiste : ces tableaux semblent revenir à l'origine des choses et les dépouiller de toutes les idées que l'on leur attribue, pour nous forcer à les revoir comme pour une première fois. Il s'agit de ne pas voir ce à quoi l'on s'attend, mais ce qui nous frappe immédiatement. Ce retour à l'essentiel et à l'innocence de l'œil est typique de l'impressionnisme en peinture, et de la spontanéité reflétée par exemple dans des toiles de Turner ou dans le tableau fondateur du mouvement, *Impression, soleil levant* de Monet.

Le tableau du *Port de Carquethuit* a été comparé à de nombreuses œuvres impressionnistes, Townsend cite par exemple *Le Port de Bordeaux* de Manet et *La Seine à Rouen* de Monet.[176] Cependant, aucun tableau existant n'y correspond parfaitement, et la description est tellement exhaustive qu'elle serait peut-être impossible à reproduire ; le *Port de Carquethuit* reste un tableau théorique. Pour Riva, il sert à mettre en évidence la méthode impressionniste de Proust

avoir des impressions, chaque impression individuelle, claire, convenable, forte, et puis je ne pense jamais à la totalité—et le style se désagrège en mille morceaux et devient incohérent et aussi dur qu'un pont en pierre. C'est affreux rien que d'y penser. »

[174] Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 2011, p 401.

[175] *Ibid*. p. 400.

[176] Gabrielle Townsend, *Proust's Imaginary Museum*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 87.

lui-même, plutôt que de capturer la peinture impressionniste en écriture.[177]

Raymond T. Riva ajoute que la technique de Proust repose sur les impressions variées que le lecteur se fait des personnages ; les opinions du narrateur sur les autres personnages changent selon les époques et les situations. Ceci est le cas pour Elstir lui-même, qui possède un pouvoir presque spirituel mais dont la première impression présentée au lecteur est d'un homme assez « inintéressant et sans talent » (« uninteresting and untalented »)[178]. Tout comme la lumière peut entièrement changer l'aspect d'une scène, notre perception d'une personne est également fluide, et l'impressionnisme littéraire permet de le montrer à travers non seulement des « tableaux » textuels mais aussi la présentation changeante des personnages. La définition de l'impressionnisme se complexifie alors en ce qu'elle implique le lecteur dans un rapport mouvant aux personnages du récit.

Ces différentes citations tirées des textes critiques, préfaces et notes des auteurs nous donnent un panorama des visions de l'impressionnisme dans la littérature du proto-modernisme à l'entre-deux-guerres et au-delà. Pour les auteurs associés au développement de ces mouvements, l'impression est un outil variable pour le roman, entre élément structurant et conceptuel, mode de représentation ponctuel, et façon, selon l'expression de Conrad, de « faire voir », et ressentir, le lecteur. L'impression est globalement acceptée comme un moyen de perception, qui agit comme source d'inspiration littéraire, comme Henry James le propose dans *The Art of Fiction*, mais aussi comme manifestation d'une vision subjective, qui peut indiquer les limites de la portée d'un texte, ou l'ouvrir à l'expression de subjectivités alternatives. Entre la volonté de sélection artistique, et la recherche de « solidarité » exprimée par Conrad, les conceptions de l'impression divergent autant que les conséquences qu'elles ont sur les textes. Elles oscillent entre une forme de naturalisme qui reconnaît, comme Herman Bang, les limites de la perception objective, et un esthétisme qui voit dans la beauté artistique le perfectionnement moral.

Bien que le travail de ces auteurs, à part Woolf, participe d'une réflexion sur la fonction de l'impressionnisme dans le développement des mouvements littéraires, les différences entre leurs conceptions de sa nature précise ne permettent pas d'en établir une définition cohérente. Chez Virginia Woolf, l'impressionnisme est à la fois proposé comme forme de perception guidant l'écriture, et rejeté comme un moyen imprécis de restituer des souvenirs. Herman Bang

[177] Raymond T. Riva, "A probable model for Proust's Elstir", in *MLN*, Vol. 78, No. 3 : French Issue, Mai 1963, p. 309.
[178] *Idem*.

lui-même, qui propose des arguments pour convaincre que l'impressionnisme littéraire renouvelle les formes narratives en misant sur les images mentales du lecteur, n'a pas commencé à écrire avec la conscience d'être un impressionniste, ses réflexions n'étant que la réponse au critique qui lui attribua le terme. Pour compléter notre conceptualisation de l'impressionnisme littéraire, il est nécessaire d'examiner son traitement dans la critique plus récente, dont la grande variété témoigne de la complexité de la notion. Peut-on apporter une cohérence critique à cette notion que même les auteurs qui l'utilisent à leur compte semblent ne pas toujours assumer pleinement ?

L'impressionnisme littéraire entre phénomène culturel et technique d'écriture

La variabilité des réponses des auteurs contemporains à l'impressionnisme pictural trouve son reflet dans la critique littéraire plus récente. L'impressionnisme littéraire a été étudié en détail mais reste un terme difficile à définir clairement, et une source de disputes entre ceux qui tentent de clarifier ses caractéristiques et ceux qui en nient l'existence, ainsi qu'une source continue d'attention critique, comme les ouvrages récents sur le sujet en témoignent. En plus du travail de Michael Fried *What Was Literary Impressionism?* (2018) déjà évoqué plus haut, l'ouvrage de Virginie Pouzet-Duzer, *L'impressionnisme Littéraire* (2013) et celui de Rebecca Bowler, *Literary Impressionism : Vision and Memory in Dorothy Richardson, Ford Madox Ford, H.D. and May Sinclair* (2016), rejoignent un nombre de travaux qui démontrent que la critique est encore loin d'« en finir avec l'impressionnisme littéraire ». Il est généralement associé à l'époque qui suit directement l'apparition et l'établissement de l'impressionnisme pictural, mais aussi à des auteurs de la première moitié du XXe siècle, comme ceux nommés dans le titre de Bowler, et même, dans le plus récent ouvrage de Jesse Matz, *Lasting Impressions : The Legacies of Impressionism in Contemporary Culture* (2017), à des auteurs contemporains. Le plus souvent nous pensons à des auteurs qui emploient des points de vue multiples, des changements de perspective, la fragmentation et le flux de conscience, comme Woolf et Conrad, ou bien à des styles d'écriture dominés par le visuel, comme ceux de Henry James et de Thomas Hardy, et ce sont ces mêmes auteurs qui sont souvent cités dans des exemples du style dans les ouvrages sur l'impressionnisme littéraire, comme ceux de Jesse Matz et d'Adam Parkes.[179]

Chez Proust, la technique impressionniste d'Elstir est équivalente à une métaphore en littérature. Pour le narrateur cet effet de convergence entre les aspects marins et urbains du tableau va au-delà des aspects individuels et nous aide à voir la scène plus clairement. Un sens d'unité émerge dans le tableau qui relève de cette envie de comprendre et de manipuler, donc d'aller plus loin dans l'interprétation que l'œil innocent ne le permet, que Nuti et Goldman attribuent au postimpressionnisme[180]. La « comparaison » créée entre les éléments du tableau

[179] Jesse Matz, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001, Adam Parkes, *A Sense of Shock*, Oxford University Press, 2011.
[180] Marco Nuti, *Ecrivains inspirés par Paul Cézanne : De Rainer Maria Rilke à Virginia Woolf*, Paris, L'Harmattan, 2009 ; Jane Goldman, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism, and the Politics of the Visual*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

est aussi un effet produit par l'observateur, et des questions de perspective et de subjectivité sont essentielles aux œuvres traitées.

Les définitions de l'impressionnisme littéraire montrent des degrés différents d'inclusion. Dans son guide des « grands mouvements », Claudon voit l'impressionnisme comme un trait d'écriture répandu, en ce qu'il a la capacité de « fragmenter à l'infini l'objet, de le saisir par surimpressions constantes », et en littérature consiste en des techniques comme « la restriction du champ, le monologue intérieur, la variation des points de vue »[181]. Il s'agirait d'une manière d'écrire assez générale « à laquelle bien peu ont résisté »[182]. Donc pour Claudon, l'impressionnisme n'est pas confiné à une époque ou mouvement, mais apparaît chez beaucoup d'écrivains à travers ces figures stylistiques.

D'autres critiques exigent une définition bien plus précise, et un positionnement plus clair par rapport au rôle de la peinture. Même si la chronologie de l'impressionnisme est difficile à établir, dans son rapport à la philosophie, et dans le développement plus général de l'impression comme concept esthétique, l'usage du terme critique aujourd'hui nécessite également une évaluation du rôle de l'art visuel dans la création littéraire. La simple « transposition » de la peinture en écriture proposée par Brunetière semble peu opératoire, mais la contemporanéité, et parfois même la proximité affichée, auto-proclamée, des artistes impressionnistes et des auteurs étudiés oblige cependant à un rapprochement, du moins culturel. Après la première utilisation du terme en littérature par Brunetière, comme nous l'avons vu, le terme a commencé à se répandre dans la critique littéraire, et dans les écrits théoriques des auteurs comme Herman Bang et Ford Madox Ford. L'application de ce terme à d'autres formes artistiques n'est d'ailleurs pas limitée à l'écriture, car des discussions autour de la musique impressionniste ont également suivi, en général focalisées sur Debussy.

Ce terme initialement spécifique à un groupe d'artistes dans un lieu précis, participant à des expositions communes, semble ensuite devenir un mot à la mode bien plus général, applicable à plusieurs arts et évoquant, sans plus de précision, toute la modernité de l'époque. Cependant, l'impression dans la littérature puise aussi ses racines dans la philosophie datant d'avant les expositions impressionnistes, comme chez Hume, cité ci-dessus. Des références à « l'impression » se trouvant dans la littérature qui précède l'impressionnisme pictural, comme

[181] Francis Claudon, *Les grands mouvements littéraires européens*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 93.
[182] *Ibid*. p. 94.

chez Walter Pater[183], il s'avère, comme nous l'avons vu, difficile d'établir un rapport généalogique global.

Saunders propose de voir la littérature impressionniste comme prédécesseur de l'art pictural, donnant l'exemple du *Peintre de la vie moderne* de Baudelaire, datant de 1863, qui identifie des caractéristiques associées à l'impressionnisme, comme la rapidité et l'intérêt pour la vie quotidienne, chez l'artiste Constantin Guys :

> Baudelaire was writing about the pre-Impressionist painter Constantin Guys. Yet the essay can be read as anticipating Impressionism in its advocacy of the beauty of everday life – and especially of the life of leisure in the modern city; of speed of execution; and in its preference for the ceremonies of modernity rather than adherence to the classical tradition.[184]

Selon cette généalogie alternative, l'essai de Baudelaire a pu influencer les peintres, avant le début des expositions impressionnistes. Cette conception de l'impressionnisme brouille la narration facile du passage d'un terme appartenant à l'art de Monet vers une notion appliquée aux autres arts, et suggère un développement plus gradué, ou simplement inversé. Saunders souligne également l'importance de Walter Pater, dont les références à l'impression dans *La Renaissance* (1873) précèdent la première exposition de la « Société Anonyme »[185]. D'autres critiques comme Hatzfeld ont considéré la possibilité d'un impressionnisme littéraire antérieur à l'impressionnisme pictural[186]. Dans la critique, il existe différentes approches chronologiques à la relation entre ce mouvement littéraire et son homologue en peinture, mais il semble impossible de nier complètement le lien entre les deux, comme le reconnaît Matz :

> Any pragmatic approach to the question must admit that for better or worse literary impressionism takes its name from its counterpart, and will always evoke that counterpart in the public mind. [187]

---

[183] Max Saunders, « Literary Impressionism » in David Bradshaw, Kevin J. H. Dettmar (eds), *A Companion to Modernist Literature and Culture*, Padstow (GB), Wiley-Blackwell, 2008, p. 205.

[184] *Idem*. Je traduis : « Baudelaire écrivait sur le peintre pré-impressionniste Constantin Guys. Mais on peut voir l'essai comme une anticipation de l'impressionnisme dans sa défense de la beauté de la vie quotidienne, en particulier la vie de loisir dans la ville moderne, de la vitesse d'exécution, et dans sa préférence pour les célébrations de la modernité plutôt que l'adhésion à la tradition classique. »

[185] *Idem*.

[186] Il démontre par exemple l'impressionnisme au niveau grammatical : « It is known that this kind of painting attempts to give the fresh total impression of a fragment of the outside world seen at a certain moment in a certain light, through a certain temperament. This purpose is served by broad brush strokes or smaller dots (pointillisme) of color, and by neglecting details. Consequently, we are confronted with literary impressionism if the qualifying adjective designating a color (as in l'arbre vert) is taken out of its logical place in the phrase and is simply anticipated (le vert arbre), or neutralized and substantivized (le vert de l'arbre), or even replaced by a substantive (la verdure de l'arbre). » Helmut A. Hatzfeld, « Literary Criticism through Art and Art Criticism through LIterature » dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 6, No. 1 (Sep., 1947), p. 15.

[187] Jesse Matz, *ibid*., p. 44. Je traduis : « Il faut être pragmatique et admettre que l'impressionnisme littéraire, pour le meilleur et pour le pire, tire son nom de son équivalent en peinture, et que celui-ci sera toujours présent à l'esprit du public. »

L'évocation automatique de l'art pictural empêche une séparation totale des deux formes d'impressionnisme. Il note également que les deux « share an interest in subjective perception »[188], indiquant leur racine phénoménologique partagée. Cependant, il voit dans la tendance à les rapprocher une simplification insatisfaisante, et il affiche son regard « suspicieux » sur toute notion d'un style typique d'une époque en général, ou d'une « culture impressionniste »[189]. Il cite également la banalisation qu'une telle conception infligerait à la littérature : « superficial sensation may work well in painting, but it trivialises literature. »[190]

La littérature impressionniste doit aller plus loin que la surface visuelle, et ceci représente une distinction importante entre l'impressionnisme pictural et textuel comme Matz les définit : ce dernier ne peut pas se contenter d'une image immédiate et extérieure, mais doit aller plus loin que la surface. Ceci se distingue de la façon dont certains des auteurs présentent leur esthétique, notamment Herman Bang, pour qui l'impressionnisme littéraire consiste en la représentation paradoxale de la réalité profonde à travers des effets de surface, sans recours à la narration directe.

Matz définit clairement la forme de profondeur qui ne se trouve pas directement dans l'image. Même si l'on ne peut pas éviter le lien au visuel, l'aspect le plus important de l'écriture impressionniste n'est pas la représentation simple de la « perception sensorielle », mais le lien avec le lecteur (Matz cite la « solidarité » évoquée dans la préface du *Nigger of the Narcissus* de Conrad) que cela implique. Les effets visuels ou sensoriels ont une fonction plus profonde car « the impression connects intensity with improved community. » L'impressionnisme littéraire selon la théorie de Matz occupe une zone intermédiaire, où les sensations physiques et les idées abstraites se retrouvent dans une « métaphore dynamique de la perception » (« dynamic metaphor for perception »)[191].

Matz identifie également un aspect plus concrètement difficile d'une « idéologie » impressionniste, qui serait basée sur la transmission des impressions à travers des personnages plus proches du monde sensoriel : les femmes chez Henry James et Thomas Hardy, et la classe ouvrière chez Proust. Matz envisage la possibilité qu'il s'agisse, dans les deux cas, soit d'exploitation, soit d'approches respectivement féministes et marxistes. Le traitement impressionniste des sensations serait équivalent, dans le programme marxiste à « une abolition

[188] *Ibid*., p 45.
[189] *Ibid*. p. 47.
[190] *Idem*. Je traduis : « la sensation superficielle fonctionne peut-être en peinture, mais elle banalise la littérature ».
[191] *Ibid*. p. 50.

de la division, créée par le capitalisme, entre raison pratique et sens vital » (« an undoing of the division, created by capitalism, of instrumental reason and vital sense »[192]).

Parkes propose une autre approche. Le sentiment d'impuissance devant l'expérience humaine serait selon lui la caractéristique de l'impressionnisme littéraire :

> In agreeing that the impression, in literary impressionism, signifies the mark of sensory experience on human consciousness, most accounts point to the same conclusion as Chesterton: that impressionism, specializing in dramas of subjectivity beset by doubt, means extreme skepticism. [193]

Il est vrai que dans certains textes de notre corpus, nous trouvons des exemples de cette incertitude. Chez Herman Bang, elle se manifeste dans le désir apparent d'éviter les voix et les perceptions individuelles, pour ne présenter qu'une série d'images que le lecteur doit interpréter. Son désir d'éviter une narration qui s'imposerait sur cette série d'images montre une tentative similaire à celle de Woolf quand elle dit fuir « l'étranger et l'extérieur » (« the alien and the external »), et tout ce qui imposerait un jugement extérieur sur la perception.

Peters va plus loin dans la séparation entre la littérature et la peinture, également dans la perspective d'un impressionnisme littéraire plus situé dans les idées abstraites. Il utilise l'exemple de Conrad pour proposer une forme d'impressionnisme philosophique et même politique, qui souhaite libérer l'impressionnisme littéraire des contraintes que son association avec l'art pictural pourrait imposer :

> I posit a much-needed definition of literary impressionism based upon philosophical groundings rather than upon the visual arts. In this way, I hope to demonstrate literary impressionism's broad power and significant influence and by so doing argue for a much more important role for this movement in literary history than is generally accorded it. [194]

Ce point de départ indique l'existence de deux impressionnismes différents, dont un rapprochement excessif risquerait la réduction de l'importance de la version littéraire du mouvement. De plus, s'il associe le nombre élevé d'écrivains considérés comme

---

[192] *Ibid*., p. 133.

[193] Adam Parkes, *A Sense of Shock*, Oxford University Press, 2011, p. ix. Je traduis : « en acceptant que l'impression, dans l'impressionnisme littéraire, signifie la marque de l'expérience sensorielle sur la conscience humaine, la plupart des comptes-rendus aboutissent à la même conclusion que Chesterton : l'impressionnisme, qui se concentre sur les drames de la subjectivité accablée par le doute, veut dire scepticisme extrême. » Parkes cite ici *The Man Who Was Thursday* de Chesterton, roman satirique dans lequel un poète identifie l'impressionnisme ainsi : « He had found the thing which the modern people call Impressionism, which is another name for that final scepticism which can find no floor to the universe. » Je traduis : « Il avait trouvé ce que les gens modernes appellent l'impressionnisme, un autre nom pour ce scepticisme qui trouvent que l'univers n'a pas de stabilité. »

[194] John G. Peters, *Conrad and Impressionism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 1. Je traduis : Une definition de l'impressionnisme littéraire est nécessaire, et je propose celle-ci, sur des bases philosophiques plutôt qu'artistiques. J'espère ainsi démontrer la grande puissance et l'influence significative de l'impressionnisme littéraire, et par là même défendre l'idée que ce mouvement a joué un rôle plus important dans l'histoire littéraire qu'on ne le reconnaît généralement. »

impressionnistes pendant la période fin-de-siècle au rapprochement avec l'art visuel, il propose de réduire cette « confusion » en définissant l'impressionnisme par le biais de la philosophie… tout en reconnaissant aussi une approche philosophique commune entre littérature et peinture impressionnistes[195]. Il insiste également sur un élargissement du champ possible de l'impressionnisme, contre les nombreux travaux qui limitent l'impressionnisme aux sensations, proposant l'idée que l'impressionnisme peut représenter la variété des perceptions humaines du temps, de l'espace ou même d'une idée abstraite, tel « the variety of views of the revolutionary idea in Conrad's *Nostromo* »[196]. Matz propose surtout de lire les textes impressionnistes comme le reflet de réalités multiples, exprimées par des moyens différents.

Bernard Vouilloux est également sceptique concernant l'équivalence entre un impressionnisme littéraire et l'impressionnisme pictural. Il revient à la critique de Brunetière, faisant de cette « modélisation » abusive de la littérature sur la peinture une source de contentieux. Pour Vouilloux, identifier des traits stylistiques impressionnistes est problématique, car le lecteur risque d'imposer des limites sur le texte :

> cantonnant le texte à une position de secondarité vis-à-vis de la peinture qui exclurait la possibilité d'une qualité impressionniste exemplifiée hors de tout renvoi à un tableau, sans laquelle la notion d'un impressionnisme littéraire sui generis n'aurait pas de sens.[197]

Si les qualités impressionnistes d'un texte ne peuvent être évaluées qu'en fonction de la peinture, les possibilités de lecture sont réduites. Vouilloux reconnaît cependant l'utilisation courante du terme à partir de la fin du XIXe siècle, et en questionne les bases théoriques et historiques :

> Force est de reconnaître là une construction idéologique d'époque ; elle est révélatrice, à ce titre, des catégories dans lesquelles les critiques comme Bourget ou Brunetière ont pu appréhender l'expression littéraire du siècle finissant, mais ne saurait en aucun cas être exonérée de la lecture critique qu'appelle chacun de ses postulats.[198]

Il ne faut pas accepter immédiatement l'existence objective d'un mouvement avec des manifestations stylistiques propres, mais plutôt d'un « artefact théorique », ou visuel :

> Si la référence à la peinture, et plus largement à l'image, est cruciale pour les écrivains, c'est parce qu'à

[195] *Ibid*. p. 3.
[196] *Idem*.
[197] Bernard Vouilloux, « L'impressionnisme littéraire, un mythe fécond » dans Yvan Leclerc, Florence Naugrette, Gérard Gengembre (eds), *Impressionnisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 33.
[198] *Ibid*., p.25.

travers les artefacts visuels sont impliqués deux des problèmes qui les préoccupent… [199]

Le traitement de la perception dans l'écriture impressionniste est également la source de problèmes ontologiques pour Vouilloux. Il compare cette nouvelle forme de subjectivité, « préconsciente » et « physiologique », au subjectivisme dans la littérature de l'époque qui la précède, qui est « affaire de réglages narratifs, lié qu'il est à des dispositifs comme la focalisation interne ou le discours indirect libre, qui visent à restituer la réalité telle que la perçoit un individu singulier ». Les nouvelles tendances perçues par Bourget ont un autre but « transindividuel », car elles visent une forme de subjectivité universelle, à laquelle tout lecteur peut accéder :

> La subjectivité impressionniste qui est susceptible de se combiner avec la précédente, s'ordonne à un tout autre enjeu : il s'agirait cette fois de la réalité telle que la percevrait tout individu indifféremment, en tant qu'elle serait réductible au processus physio-psychologique au gré duquel, comme dira Proust, les choses viennent avant leur nom. [200]

C'est ce processus qui dérange Vouilloux. Il en identifie les précédents « profane » et « scientifique », citant notamment John Ruskin et la théorie associationniste telle qu'exprimée par Taine. C'est le « mythe de l'œil innocent » d'Ernst Gombrich qui continue de jouer un rôle dans l'analyse de textes littéraires impressionnistes, même si les critiques d'art le voient surtout comme un aspect du contexte historique où l'art impressionniste intervient, le traitant « exclusivement comme connaissance d'arrière-plan, au titre d'artefact critique mobilisé par les peintres et les critiques à des fins d'auto-justification »[201]. L'usage de Ford Madox Ford dans ses deux articles intitulés « On Impressionism » (1914) contient effectivement des notes d'auto-justification : il s'identifie comme impressionniste puisque d'autres lui ont attribué ce terme « avant tant d'insistence que j'ai cessé de résister » (« with such persistence that I have given up resistance »[202]). Il récupère le terme pour décrire sa manière de « produire une illusion de réalité » (« produce an illusion of reality »). Son lecteur idéal est doté d'une « intelligence paysanne, ou, si l'on préfère, d'un esprit vierge et particulièrement ouvert » (« peasant intelligence, or if you prefer it, a particular and virgin openness of mind »), autrement dit d'une innocence de l'œil qui lui permettra d'imaginer les impressions d'un autre, perçues à un moment précis, sans présupposés. Ford dépeint la forme d'intelligence très précise de ce lecteur fictif pour théoriser sa forme de subjectivité littéraire, qui ne doit pas faire de « plaidoyers

[199] *Idem*.
[200] Bernard Vouilloux, « Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire. Un essai de métastylistique », *Questions de Style*, n° 9, 2012, 15 mars 2012, p. 7.
[201] *Idem*.
[202] Ford Madox Ford, « On Impressionism » in Harold Monro (ed.) *Poetry and Drama*, Londres, Poetry Bookshop, vol. II, 1914, p. 167.

particuliers » (« special pleadings ») en faveur d'un dogme particulier, mais doit rendre accessible l'expérience subjective d'un autre :

> impressionism is a frank expression of personality (…) non-impressionism is an attempt to gather together the opinions of as many reputable persons as may be and to render them truthfully and without exaggeration. (The Impressionist must always exaggerate.)[203]

L'œil innocent de Ford est la capacité à passer outre le besoin d'objectivité scientifique, mais c'est aussi une manière—théorique—d'imposer sa vision subjective comme la seule possible, similaire à celle que certains accusent Walter Pater d'employer 50 ans auparavant, comme nous verrons dans le dernier chapitre. Les références à l'intelligence paysanne ou aux chauffeurs de taxi (« cab drivers ») situent clairement l'élitisme de Ford. L'impressionnisme littéraire est-il un outil qui démocratise le regard, ou qui se sert d'une position apolitique pour maintenir l'hégémonie entre les classes, et entre les formes de représentation ?

Vouilloux reprend une formule de Max Imdahl, notant que, comme l'œil innocent dans la peinture, la « perspective historique » de la littérature impressionniste nécessite que l'on la voie « comme postulat d'une théorie esthétique ». Ce n'est qu'à travers « un travail métastylistique sur les postulats et les présupposés » de l'impressionnisme littéraire que l'on peut le « délest(er) de la charge d'impensé qu'(il) véhicule »[204]. Il reconnaît la nécessité de ce travail supplémentaire, par lequel « l'impressionnisme doit être resitué dans la perspective des mutations que connaît la chose littéraire dans la seconde moitié du XIXe siècle et des descriptions qu'en donnèrent alors acteurs et observateurs »[205]. Il met cependant lui aussi en garde contre l'idée d'un *zeitgeist*, dirigeant plutôt le point focal vers le recul par rapport à l'usage originel du terme d'impressionnisme littéraire.

Dans le domaine des études texte-image, Liliane Louvel estime également que l'analyse stylistique de l'impressionnisme littéraire doit justifier ses postulats, et trouve insuffisant le travail de certains critiques sur l'impressionnisme d'auteurs comme Henry James et Katherine Mansfield. Les principales erreurs de ces critiques rejoignent les mêmes présupposés évoqués par Vouilloux : comme l'argument facile de la contemporanéité, dont il découle de trouver « inévitable » le lien entre Henry James et l'impressionnisme car c'était un homme « de son

[203] *Idem.* Je traduis : « L'impressionnisme est l'expression franche de la personnalité (…) le non-impressionnisme est une tentative de rassembler les opinions d'autant de personnes respectables que possible, et d'en rendre compte fidèlement et sans exagération. (L'impressionnisme doit toujours exagérer.) »
[204] *Idem*.
[205] Bernard Vouilloux, « L'impressionnisme littéraire, un mythe fécond » dans Yvan Leclerc, Florence Naugrette, Gérard Gengembre (eds), *Impressionnisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 24.

temps »[206]. La même critique incriminée, Viola Hopkins, compare les textes de Henry James à des tableaux précis de l'époque, y trouvant des liens dans le choix de paysage et de thématique, ce qui est insuffisant selon Liliane Louvel, car « il faut se garder de tout rapprochement dicté par la connaissance des goûts de l'artiste, des œuvres qui ont pu l'entourer, du zeigeist. » [207]

Le travail de Julia van Gunsteren sur Katherine Mansfield est accusé d'une imprécision similaire dans sa recherche d'une « atmosphère picturale » (« pictorial atmosphere »[208]) marquée par un style critique « plus proche du point de vue personnel que d'une analyse textuelle rigoureuse » [209]. L'exemple de cette « ambiance » fourni par van Gunsteren ne satisfait pas L. Louvel[210], et pourrait au mieux correspondre à une hypotypose, ou description vive, mais sans traits particulièrement impressionnistes. L. Louvel donne ses critères pour définir l'hypotypose impressionniste :

> To be truly impressionist the hypotyposis would have to offer characteristics akin to those defined by the famous school of painting: a preference for everyday life subjects, fleeting impressions rendered by an adequate technique such as the use of shadows and delicate shades of color, the representation of movement and the fluidity of time, a taste for certain scenes or subjects.[211]

Pour qu'il s'agisse d'hypotypose impressionniste, et non simplement d'hypotypose tout court, on doit pouvoir y percevoir les traits de l'esthétique impressionniste comme nous la trouvons dans la peinture : la thématique du quotidien, l'évocation de la lumière et les couleurs pâles, et une volonté de représenter le mouvement et le passage du temps. Liliane Louvel définit une forme d'impressionnisme littéraire à forte « saturation picturale », qui rejoint presque Brunetière et sa notion de « transposition » de traits de la peinture à la littérature, et l'hypotypose qu'elle propose relève peut-être plus de l'évocation d'un tableau impressionniste que le style plus généralement sensoriel présenté, par exemple, dans les textes théoriques de Herman Bang. Cependant, la question de la présence concrète de l'impressionnisme dans le texte reste posée, et il semble que la crainte de faire de la critique subjective soit particulièrement présente dans l'étude de l'impressionnisme. Van Gunsteren elle-même prend conscience du peu de discussion directe de l'impressionnisme dans le travail de Mansfield, et L. Louvel suggère que le problème dans cette approche réside dans une tentative de forcer

[206]Liliane Louvel, « Modalités du pictural », dans *Texte/Image : Images à lire, textes à voir* [online], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002. En ligne : <http://books.openedition.org/pur/40826>
[207] *Idem*.
[208] *Idem*.
[209] *Idem*.
[210] *Idem*., « Fat, good-natured and smiling, they stuffed away the little newspaper they were reading. » from Katherine Mansfield, Selected Stories (Oxford 1981), p. 401.
[211] Liliane Louvel, Karen Jacobs (ed.) & Laurence Petit (trad.), *Poetics of the Iconotext*, Farnham, Ashgate, 2011, p. 86.

l'interprétation :

> L'erreur du critique a peut-être consisté à essayer de faire entrer le travail de Mansfield dans une catégorie, celle d'une école de peinture, et de forcer le rapprochement, de mouler l'œuvre sur la référence et non pas l'inverse. Car si, bien sûr, on peut dire d'une large partie de l'œuvre de Mansfield qu'elle rend des impressions, des sensations, des perceptions, ceci n'est pas suffisant pour en faire une œuvre « impressionniste ».[212]

Ces remarques sont associées à une réflexion sur les degrés de « saturation picturale » que l'on a pu trouver dans les textes littéraires. Liliane Louvel note que l'envie de comparer un extrait à un tableau peut venir très subjectivement de la réponse du lecteur, mais peut aussi s'appuyer sur des éléments précis dans le texte qui produisent un « effet-tableau ». Il faut que ces « marqueurs de la transition » entre le textuel et le pictural soient objectivement présents, puisque c'est cette forme de présence picturale qui est la plus discutable (« questionable »), n'étant ni une description picturale (« pictorial description »), ni un exemple d'ekphrasis.[213]

Les réflexions plus générales sur les rapports texte-image de Liliane Louvel sont également pertinentes pour la question de l'impressionnisme littéraire. Les écrits personnels et théoriques des auteurs montrent une volonté d'inscrire le pictural dans le texte, et les travaux de Liliane Louvel permettent de placer cet aspect visuel dans un cadre plus précis. La notion d'« iconotexte », au sens où elle emploie ce terme, permet par exemple d'observer ce désir de créer un nouvel objet en combinant deux objets distincts[214].

Dans son ouvrage *L'Impressionnisme Littéraire*, Virginie Pouzet-Duzer fait référence aux travaux de Vouilloux, souhaitant, en contrepoint au titre « Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire », « (re)commencer » son étude, qu'elle juge insuffisante en France[215]. Comme Ford Madox Ford, qui commence son deuxième article en annonçant qu'il s'agit d'un sujet « éminemment compliqué (…) et rempli de négations » (« enormously complicated (…) and full of negatives »[216]), son étude commence « par une négation », qui rend compte de la nature éclatée de l'impressionnisme à travers l'application du terme lui-même :

> Nul auteur, nul poète, nul romancier ne saurait être dit impressionniste…Aucun homme de plume contemporain des artistes impressionnistes ne peut être dit impressionniste stricto sensu. Mais les peintres eux-mêmes ne le sont pas parfaitement : exposant ensemble, partageant certains concepts esthétiques, les avant-gardistes de la peinture moderne ne possèdent pas d'unité plastique et l'impressionniste parfait n'est qu'une fiction critique, qu'une création idéalisée inventée par quelques

[212] *Idem*.
[213] *Idem.*
[214] Liliane Louvel, Karen Jacobs & Laurence Petit (eds), *Poetics of the Iconotext*, Farnham, Ashgate, 2011.
[215] Virginie Pouzet-Duzer, *L'Impressionnisme littéraire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2013 p. 7.
[216] Ford Madox Ford, « On Impressionism : Second Article », in Harold Monro (ed.*) Poetry and Drama*, Londres, Poetry Bookshop, vol. II, 1914, p. 322.

> amateurs d'art lettrés tels Théodore Duret ou Edmond Duranty.[217]

Pour pallier l'absence de définition positive de l'impressionnisme littéraire, elle propose une troisième voie entre les approches textuelle ou picturale, et une approche méthodologique plurielle visant « un point de vue d'ensemble »[218]. Elle traite donc d'abord le *zeitgeist* et les relations entre artistes et auteurs, et ensuite la « superficialité lisible du style impressionniste »[219]. Sa première partie prend « les rapports entre peintres et écrivains » pour « point de départ, la condition sine qua non de l'existence d'une facette littéraire de l'impressionnisme »[220]. Elle se sert plus précisément d'exemples de portraits d'écrivains par les artistes de l'époque impressionniste et notamment de ceux concernant Manet et Degas. Ces échanges précis sont essentiels notamment à cause de la difficulté de saisir l'impressionnisme, non seulement dans la lecture, mais aussi dans sa forme picturale :

> C'est-à-dire que si, dès ses premières années, l'impressionnisme fut défini par d'éminents lettrés amis des peintres, cette définition initiale s'est construite à partir des marges et non du centre. L'impressionnisme pictural étant un courant de mouvances et d'indépendances, se pourrait-il cependant qu'un tel « centre » existât ? Certes, la tendance actuelle serait de déclarer Monet l'impressionniste par excellence, mais ce choix est bien plus le fait d'une société de consommation avide de rideaux de douche ornés de nymphéas que d'analyse et de réflexion critique. En d'autres mots, l'impressionnisme existe via ses marges, et partir de Manet et de Degas tel que le firent leurs amis écrivains, c'est comprendre combien ce mouvement esthétique ne fut jamais un groupe fixe, n'appartint pas à ces avant-gardes théorisées n'ayant cessé de se définir de manifestes en manifestes.[221]

La difficulté d'identifier le noyau de ce mouvement oblige le critique à l'étudier comme un réseau dynamique, dont les participants « centraux » n'ont pas forcément fourni la définition dominante. Pouzet-Duzer traite aussi de la question de niveaux d'appartenance au mouvement impressionniste soulevée par Vouilloux avec l'exemple du seul tableau « littéralement » impressionniste : *Impression : Soleil Levant*. Cette vision plus large permet de voir le phénomène culturel de l'impressionnisme dans son ensemble, et la participation de divers acteurs culturels à sa construction.

Parmi ces approches traitant l'impressionnisme littéraire comme phénomène culturel, il peut aussi être considéré comme un mouvement intermédiaire, ou plutôt un courant de pensée qui marque la transition d'une période vers une autre. Selon Richard Lehan, l'impressionnisme est un outil de représentation qui se rapproche du modernisme :

> Impressionism was the main means of moving from naturalism to modernism—from an impersonal,

[217] *Ibid*. pp. 7-8.
[218] *Idem*.
[219] *Ibid*., p. 16.
[220] *Ibid*., p. 20.
[221] *Ibid*., p. 31.

> objective realm to the personal and subjective. The distinction between descriptive detail (the detail controlling the mind) and impressionistic detail (the mind controlling the detail) is useful to a point. But that point is reached as soon as we consider impressionistic paintings in which a change of sunlight changes the impression - that is, in which the setting itself seems inseparable from the impressionistic response.[222]

C'est par l'impressionnisme, qui se situe entre l'objectivité du naturalisme et la subjectivité du modernisme, que l'on fait la transition entre ces deux mouvements. Cet état liminaire implique une tension, voire une contradiction, que Lehan exemplifie par l'effet double du coucher du soleil et de l'impression d'un regardeur, et qu'il lie aux propos de Pater : « Une impression est une impression de quelque chose, mais elle n'est pas loin de devenir indépendante de sa source » (« An impression is an impression of something, but it is well on its way to becoming independent of its source ») [223].

Les commentaires de Lukacs sur l'impressionnisme de Georg Simmel apportent un regard similaire sur l'importance transitionnelle de l'impressionnisme. Comme Frisby le résume, Lukacs voyait l'« impressionism as a transitional form which 'rejects completion of the fateful and fate-creating ultimate formation in principle and not out of an incapacity to achieve it' »[224]. Simmel est l'exemple de ces principes philosophiques, qui rejette les « formes et systèmes rigides » (« rigid forms and systems »). Simmel lui-même caractérise la période de fin de siècle comme un moment d'oscillation :

> A period which simultaneously idolises Bocklin and impressionism, naturalism and symbolism, socialism and Nietzsche seems to find its highest pleasure in life in the form of oscillation between the extreme poles of all that is human: exhausted nerves, oscillating between hypersensitivity and indifference can be excited anew only by the most obfuscated form and the most earthy proximity, by the tenderest and crudest stimulations. [225]

L'impressionnisme est non seulement l'expression d'une nouvelle vision du monde caractéristique du travail de Simmel, il est aussi, selon Simmel lui-même, symptomatique de

---

[222] Richard Lehan, *The City in Literature : An Intellectual and Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 77. Je traduis : « L'impressionnisme fut le principal moyen de transition du naturalisme au modernisme, le passage de l'impersonnel et de l'objectif au personnel et au subjectif. La différence entre le détail descriptif (qui contrôle l'esprit) et le détail impressionniste (qui est contrôlé par lui) est valide jusqu'à un certain point. Mais ce point est atteint dès que l'on considère un tableau impressionniste dans lequel un changement de lumière change l'impression ; c'est-à-dire dans lequel le paysage lui-même semble indissociable de la réponse impressionniste. »

[223] *Idem*.

[224] David Frisby, *Sociological Impressionism : A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*, New York, Routledge, Collection « Routledge Revivals », 2013, p. 92.

[225] *Idem*. Je traduis : « Une époque qui idéalise à la fois Bocklin et l'impressionnisme, le naturalisme et le symbolisme, le socialisme et Nietzsche, semble trouver son plaisir à osciller entre les pôles extrêmes de tout ce qui est humain : des nerfs fatigués, oscillant entre l'hypersensibilité et l'indifférence, ne peuvent être excités de nouveau que par la forme la plus obscure et la familiarité la plus truculente, par les stimulations les plus tendres et les plus grossières. »

cette époque de neurasthénie provoquée par la frénésie de changement. Cette double fonction vue par le biais de la sociologie trouve son reflet dans l'impressionnisme littéraire : l'adoption d'un style nouveau, augmenté par le contact à d'autres formes artistiques, rejoint la volonté de thématiser cette nouveauté artistique et sociale à travers des représentations d'un monde constamment changeant, et aussi du processus de représentation même. Le rapport à la culture visuelle est signifiant chez les auteurs associés à l'impressionnisme littéraire, que cela se base sur leurs écrits théoriques ou sur une volonté de faire apparaître le visuel dans leurs textes, puisqu'il prolonge cette tension entre subjectivité et objectivité.

Que conclure de ces approches de l'impressionnisme, et en quoi peuvent-elle être utiles à notre démonstration ? On voit que pour l'essentiel, elles s'articulent autour du débat entre défense et illustration du concept, d'un côté, et rejet ou suspicion à son égard, de l'autre. Notre approche est autre. Elle s'appuie sur plusieurs intuitions de ces critiques, et cherchera à les approfondir, et surtout à les croiser pour faire émerger une perspective originale : voir l'impressionnisme littéraire comme phénomène proto-moderniste favorisé par l'intermédialité. Deux positions principales s'expriment et s'entrecroisent : la conception de l'impressionnisme comme phénomène culturel ou courant de pensée agissant par et sur la littérature, et un ensemble de traits esthétiques reposant sur le tiers pictural.

Comme le signale Pouzet-Duzer, les « marges » de l'impressionnisme littéraire ont une valeur tant chronologique (les décennies qui précèdent et qui suivent l'impressionnisme pictural) que d'un point de vue géographique. L'impressionnisme littéraire étant impossible à cadrer à partir de manifestes uniformes, il convient de le voir comme un phénomène fluctuant qui entre en dialogue avec d'autres mouvements de l'époque, et, comme Herman Bang le suggère, joue un rôle dans le développement d'autres courants littéraires. Il s'agit d'éviter l'erreur signalée par Mitchell, de chercher un hyper-modèle (« some master trope, some structural model »[226]), pour au contraire accepter que le visuel puisse se lire dans le texte de multiples façons. Rajewsky propose plusieurs catégories d'intermédialité, mais qui appartiennent toutes à des situations où le phénomène étudié a lieu entre les médias, et qui ont donc en commun un effet d'un « franchissement de frontières » (« crossing of borders »[227]). Elle note l'importance d'un effet « comme si » (« as if »[228]) : les références à une autre forme artistique, en employant des

[226] W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago; University of Chicago Press, 2013, p. 157.
[227] Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », Intermédialités, n. 6, p. 43-64, Autumn 2000, p. 46.
[228] *Ibid.*, p. 54.

stratégies propres à cette forme même si elles n'existent pas dans celle employée. Ceci crée un « écart intermédial » (« intermedial gap »), que les textes peuvent « montrer ou cacher » (« reveal or conceal »), car il ne s'agit en général que de l'illusion, ou l'évocation de cette autre forme, et non pas d'une utilisation à proprement parler de ses moyens[229]. Elle propose donc de parler de « références intermédiales » (« intermedial references »), dans ces cas où le texte fait référence à une autre forme, comme le cinéma[230]. C'est ce cas qui nous intéresse, car dans les textes impressionnistes seul le « médium référent » (« referencing medium ») est « matériellement présent » (« materially present »). Il thématise, évoque ou imite (« thematizes, evokes, or imitates ») les éléments et structures de l'autre médium, en l'occurrence l'art pictural[231].

Les disputes critiques autour du point focal de la littérature impressionniste font ressortir que l'enjeu ne se limite pas uniquement à la place de l'image dans le texte. En revanche, comme Liliane Louvel le démontre au sujet des travaux de van Gunsteren, les difficultés d'identification de l'impressionnisme littéraire peuvent surgir d'une imprécision au niveau des marqueurs du visuel dans le texte. Il nous a semblé essentiel de nous référer à des théories récentes en études texte-image pour identifier certains traits de l'écriture impressionniste. Le corpus choisi est ancré dans une culture de critique littéraire incontestablement nourrie d'art pictural, et le souhait de représenter la perception humaine place la visualisation au centre du récit. Mitchell souligne la nature visuelle de la conscience :

> Consciousness itself is understood as an activity of pictorial production, reproduction, and representation governed by mechanisms such as lenses, receptive surfaces, and agencies for printing, impressing, or leaving traces on these surfaces. [232]

Pour Mitchell, une image verbale peut aussi inclure une « idée abstraite comme la justice, la grâce ou le mal » (« an abstract idea like justice or grace or evil »)[233], car nous nous représentons ces notions à travers les processus cités ci-dessus. Ceci rejoint la nature automatiquement intermédiale de tout texte, peut-être en particulier ceux qui mettent en scène des thématiques ou des moments particulièrement visuels, mais aussi la volonté d'écrire à partir d'un langage visuel, qui n'est pas automatiquement accompagnée d'une vraie « saturation picturale » dans le texte. Il nous semble donc nécessaire d'accepter à la fois la nature

[229] *Ibid.*, p. 55.
[230] *Idem.*
[231] *Ibid.*, p. 53.
[232] W.J.T. Mitchell, *op cit.*, p. 16. Je traduis : La conscience elle-même est comprise comme une activité de production picturale, de reproduction et de représentation régie par des mécanismes comme des lentilles, des surfaces de réception et des agents responsables de l'impression, ou qui laissent une trace sur ces surfaces. »
[233] *Ibid*. p 13.

globalement visuelle de l'impressionnisme littéraire, et la possibilité d'une équivalence de l'impression picturale en littérature, sans nous enfermer dans les comparaisons à la peinture, mais sans les exclure complètement. Mitchell ajoute que les images mentales « impliquent tous les sens » (« involve all the senses »[234]), et ceci rejoint un aspect de l'approche de l'impressionnisme littéraire que nous allons suivre : l'impressionnisme littéraire est aussi une réflexion sur la manière dont les « images mentales » sont produites, et une représentation de la perception où le texte reflète l'activité de tous les sens.

Le bilan que l'on peut tirer de ces travaux est donc triple. Premièrement, apparaît la nécessité de dépasser le débat sur la pertinence du concept d'impressionnisme littéraire. Celui-ci peut être saisi à partir de ce que les auteurs eux-mêmes entendent par ce terme. La question n'est plus alors de savoir si l'impressionnisme littéraire existe en soi, mais quelles sont ses différentes acceptions selon les auteurs. La réflexion se situe moins au niveau d'un hypothétique mouvement littéraire dont on chercherait à distinguer le dedans du dehors que dans la recherche de points de convergence et de divergence entre des textes précis qualifiés d'impressionnistes par leurs auteurs. Deuxièmement, il faut envisager l'impressionnisme littéraire non seulement comme mode d'écriture mais aussi comme phénomène culturel dont les auteurs sont partie prenante, en lien avec un certain nombre de conditions historiques particulières à la période. Le renouveau d'une littérature féminine/féministe en fait partie. Troisièmement, il faut explorer l'intérêt qu'il y aurait à croiser les approches proposées par les critiques cités : narratologie, théories de la réception, étude du tiers pictural. Cette dernière, en raison des liens avec la peinture, sera plus spécialement suivie.

[234] *Idem*.

Chapitre 2 : Une écriture intermédiale

Afin de saisir concrètement les traits qui permettent d'identifier une écriture impressionniste, nous allons nous concentrer sur des romans et nouvelles de trois auteurs qui nous semblent, chacun à sa manière, définir l'impressionnisme littéraire de la fin du XIXe siècle : l'américain (naturalisé britannique) Henry James, le danois Herman Bang et le britannique Thomas Hardy. Comme le chapitre précédent permet de l'observer, leur appartenance à ce courant littéraire est parallèle sans être identique. Herman Bang s'identifie explicitement comme auteur impressionniste et se place dans un héritage d'impressionnisme littéraire en soulignant l'influence de Jonas Lie sur son travail. Henry James entretient un rapport plus complexe avec l'impressionnisme en tant que mouvement artistique, ne reconnaissant pas immédiatement sa qualité, ni son potentiel littéraire. Thomas Hardy a également réfléchi à l'importance de l'impression dans la fiction, et réagi à l'art impressionniste. Ces trois auteurs sont donc représentatifs d'un intérêt renouvelé pour le concept d'impression, et sa déclinaison en « impressionnisme », caractéristique des dernières décennies du XIXe siècle.

Nous allons prendre en compte les réponses et définitions critiques de l'impressionnisme littéraire citées ci-dessus, en nous basant particulièrement sur les textes permettant d'apporter un regard plus précis sur les éléments visuels et sur la présence d'intermédialité dans les textes. En nous basant sur les réflexions des auteurs, mais aussi sur des travaux critiques qui permettent de clarifier la manière dont l'impressionnisme est inscrit dans les œuvres citées— et surtout sur les romans et nouvelles eux-mêmes, peut-on, comme le fait Camilla Storskog, identifier des « modes » de l'impressionnisme littéraire ?

En prenant en compte les réflexions de Mitchell sur la nature automatiquement visuelle de la perception, il nous semble nécessaire de dédier une partie de ces analyses à la construction par les auteurs d'une écriture visuelle. Nous allons nous servir de la typologie d'écriture visuelle développée dans les travaux de Liliane Louvel, ainsi que les réflexions de Murray Krieger dans *Ekphrasis* pour identifier les différentes manières dont Henry James, Herman Bang et Thomas Hardy inscrivent le visuel dans leur fiction. Il faudra cependant aussi étudier de plus près les autres formes d'écriture impressionniste, qui sont dans certains cas sensorielles sans être visuelles, et dans d'autres inspirées par le théâtre plutôt que la peinture. La notion de « décodage différé » (« delayed decoding »), développée par Ian Watt dans son étude *Conrad in the Nineteenth Century* (1979), sera l'une de ces approches choisies qui permettent de saisir

la représentation du processus perceptuel dans la littérature. La question des transferts culturels, qui nous intéressera surtout dans le chapitre suivant, sera évoquée à travers les réflexions de Gilles Phillippe sur le *French Style* (2016) de la prose anglaise de la fin du XIXe siècle.

Henry James et Herman Bang : Penser le roman impressionniste

En plus de leurs liens clairs à l'impressionnisme, Henry James et Herman Bang partagent une volonté d'écrire sur l'écriture. Tous deux donnent, dans leurs préfaces ou dans d'autres écrits personnels, de nombreuses indications sur leurs modes d'inspiration et de construction littéraire. Nous allons nous intéresser à la manière dont ces deux auteurs présentent leur écriture impressionniste dans leurs préfaces, et à l'accent qu'ils mettent sur les impressions dans le développement de leur écriture. Leurs préfaces nous révèlent les esquisses qui précèdent la réalisation d'une écriture visuelle, et ces premières images qui mènent au style impressionniste et anticipent ses modes esthétiques, que nous tentons d'identifier.

La préface de *Ludvigsbakke* est un élément assez curieux du roman. Le livre est publié, sans préface, en 1896 et dédié à Emil Bjerring, un ami de Bang récemment décédé. Cependant, la préface existait depuis 1893, donc bien avant la publication du livre, mais ne fut incluse à la publication qu'en 1912[235]. Elle fait référence à un séjour à l'hôpital, où Bang est ému par les infirmières, qui lui semblent cacher des émotions et des histoires derrière leur bienveillance et leur industrie. Il revoit une scène où la salle des infirmières est ouverte, et on les voit travailler silencieusement sous une lampe qu'elles partagent. A un moment, toutes deux arrêtent de travailler et regardent simultanément vers la lumière, leurs yeux semblant chercher quelque souvenir au lointain : « …begge saa de tavse ind i Lyset med et langt Blik – Oejne, der soegte fjernt, saa fjernt bort, langt bort mod deres livs ukendte Erindringer »[236]. Elles restent quelques instants les yeux fixés sur un point indistinct, puis d'un coup les deux s'activent. Plusieurs niveaux de mémoire opèrent dans la scène, car il s'agit du souvenir de Bang lui-même, qui ne connaît pas le détail des souvenirs possibles des deux femmes. L'image des visages de ces deux femmes reste claire dans sa mémoire, lui revenant régulièrement :

> Men de to Kvindeansigter – saa dagligdags Ansigter med bortstroeget Haar fra lidt kantede Tindinger – var forblevet i en Sygs Erindring og Maaneder og Aar kom de igen og igen som et Minde, der kaldte paa fler og fik hundrede Billeder i Foelge. [237]

[235] « Tekstoplysning » dans Herman Bang, *Ludvigsbakke*, Copenhague, Gyldendal, 1986, p. 237.
[236] *Ibid.*, p. 5. Je traduis : « toutes deux restaient silencieuses, le regard lointain vers la lumière ; des yeux qui cherchaient si loin, si loin des souvenirs inconnus de leur vie. »
[237] *Ibid.* p. 5. « Mais les deux visages de femmes – des visages ordinaires avec des cheveux tirés en arrière sur des tempes anguleuses – sont restés dans la mémoire d'un malade et des mois et des années après, ils revenaient encore et encore comme un souvenir qui en appelait d'autres, et furent suivis par des centaines d'images. »

Le souvenir contient plusieurs des techniques visuelles propres à ce que nous appellerons le mode ekphrastique de l'impressionnisme littéraire : l'évocation d'une image fixe des deux femmes, dont le souvenir revient répétitivement, et qui déclenche une suite sous forme d'une série d'images. Egalement associées à ce souvenir visuel très clair, d'autres sensations et impressions du séjour à l'hôpital : la présence des malades qui l'entouraient, ainsi que les bruits des pas, des portes et de la pompe de la machine à vapeur qui « bat comme le cœur infatigable de la maison énorme » (« slaar som det uhyre Hus' ustandselige, drivende Hjerte »)[238]. Ces sensations individuelles forment un ensemble qui devient le « cadre autour d'une seule vie » (« Ramme om et enkelt Liv »)[239]. Tous ces souvenirs, et le passage constant de malades et de personnel, dit l'auteur, ont inspiré son œuvre, attristé qu'il était par tous ceux qui « partent et oublient » (« gaar og glemmer »)[240] et souhaitant rendre hommage au personnel de l'hôpital, qu'il imagine ne reçoit « aucun merci » (« ingen tak »). Leur « seule vie » est alors représentée à travers celle d'Ida Brandt, la protagoniste du roman, à qui ces sensations et expériences sont attribuées, comme une forme de reconnaissance par la concrétisation textuelle, et un élément du rapport complexe entre le fragment et la totalité, le subjectif et l'universel. Cette préface nous donne une connaissance (ou une version) de la genèse du roman à travers l'intimité de l'auteur, et permet de tisser, à travers ces images originelles, les liens entre les souvenirs de Bang lui-même et les images évoquées dans le roman. Bien évidemment, cela problématise le statut de la préface : puisqu'elle est parcourue de métaphores, on s'aperçoit que sa valeur est fictionnelle autant que documentaire, faisant déjà entrer le lecteur dans un dispositif narratif basé sur des modes d'écriture impressionistes.

La narration commence avec une scène très clairement liée à cette source d'inspiration : la protagoniste Ida Brandt est assise dans la fenêtre d'une salle de l'hôpital, en train de lire la lettre d'une amie d'enfance :

> Ida Brandt laenede Hovedet tilbage mod vaeggen, og hun saa ud gennem det store Vindu : saa roligt « Soeerne » laa, et eneste luende Roedt, nu Solen gik ned.
>
> Ida tog et Brev frem, men laenge blev hun siddende med det i Haanden, mens Soens Roedt derude stille gled bort og falmede – foer hun begyndte at laese… [241]

[238] *Ibid*, p. 5.
[239] *Idem*.
[240] *Ibid*, p. 6.
[241] *Ibid*, p. 7. Je traduis : « Ida Brandt appuya sa tête contre le mur, et regarda à travers la grande fenêtre : les « lacs » étaient si calmes, et un rouge flamboyant, c'était le coucher du soleil. Ida prit une lettre, mais resta longtemps assise la lettre à la main, pendant que le rouge du lac se dissipait tranquillement et disparaissait avant qu'elle ne commence à lire. »

Comme les infirmières de la préface, Ida s'arrête pour réfléchir à son passé. Son hésitation avant de commencer à lire rappelle leur regard fixé au lointain avant de reprendre le travail, ce moment où les pensées suivent le regard et quittent l'instant présent. Ici, le texte présente la scène devant elle, en plus de celle dans laquelle elle figure, et son regard reste longtemps sur le coucher du soleil et son reflet dans l'eau, contrairement aux deux infirmières de la préface, qui regardent la lumière mais ne contemplent que leurs propres souvenirs. La section qui suit se concentre sur le contenu de la lettre, et la narration du passé de Ida se fait par la parole de son amie d'enfance qui lui écrit. Il ne s'agit donc pas des souvenirs de la protagoniste elle-même, ni même de souvenirs uniquement concernant Ida. Le rapport physique au souvenir est uniquement évoqué par la proximité textuelle, et non pas parce que les souvenirs sont générés directement par la position du corps ou par le regard. Il s'agit plutôt d'une présentation double du personnage, d'abord par son insertion dans un moment visuel proche d'un effet-tableau, et ensuite par la lettre. Ce n'est que cette suite de perspectives qui nous suggère que l'état contemplatif du personnage indique qu'elle réfléchit à son passé, car il n'y a aucune focalisation interne pour le confirmer. Tout au plus la voit-on, lorsqu'elle finit de lire la lettre, reposer sa tête de nouveau contre le bord de la fenêtre et reprendre conscience de son environnement :

> Ida Brandt lukkede Brevet og sad med Hovedet stoettet mod Karmen. Ovre bag Soeerne taendtes Lygterne, én efter én. Hun hoerte Josefine, det bragte Aftensmaden og gik, og de Gamle paa Stuen, der begyndte at vende sig i deres Senge.
>
> Hun Blev siddende, endnu et Oejeblik.
>
> Men pludselig raslede Noeglerne i Doeren hos Kvinderne, og hun sprang ned med et Saet, saa hun vaeltede Stolen: Det kunde vaere Professoren, han kom til saa mange Tider, og der var ikke taendt Lys. [242]

Les bruits autour d'elle lui rappellent sa situation actuelle. Une conscientisation graduelle d'éléments physiques la force à revenir au travail ; les lampes qu'elle voit s'allumer par la fenêtre, les collègues et les patients qui se déplacent, puis enfin l'urgence d'allumer l'éclairage à l'intérieur avant qu'un supérieur la découvre dans ce moment de distraction. Or, cette insistance sur les sensations qui l'entourent nous rappelle encore la préface, avec des bruits qu'elle reconnaît, qui font partie de la routine de l'hôpital et qui lui évoquent, sans qu'elle ne

[242] *Ibid.*, p. 15-16 Je traduis : « Ida Brandt replia la lettre et resta assise la tête appuyée sur le rebord de la fenêtre. Derrière les lacs, les lumières s'allumèrent, une par une. Elle entendit Josefine, qui apporta le dîner et s'en alla, ainsi que les vieux dans la salle, qui se retournaient dans leurs lits.
Elle resta assise encore un moment.
Mais tout d'un coup, on entendit le bruit des clés dans la porte chez les femmes, et elle sursauta, faisant tomber la chaise : cela pouvait être le professeur, il venait à n'importe quelle heure, et la lumière n'était pas allumée. »

les voie, la position du corps des patients et les mouvements des collègues. Un rapport presque physique à son entourage, suggérant la mémoire des muscles qui opère sans effort intellectuel, rappelle l'image de la préface du cœur battant de l'hôpital, liant Ida à ce corps plus large.

Dans la préface de *Tine*, Bang fournit quelques images préliminaires de la destruction qu'il dépeint dans le roman, qui met en scène la guerre des Duchés en 1864, où la Prusse a envahi le sud du Danemark. Herman Bang lui-même est né sur l'ile d'Als, qui fait partie de la région menacée. En dédiant ce livre à sa mère, il relate les trois souvenirs principaux qu'il retient de son enfance. Il les présente comme des images individuelles, avec sa mère au centre de chacune. La première décrit une scène de tristesse silencieuse :

> Jeg ser Moder i den store Dagligstue i Adserballig sidde sortklaedt ved det midterste Vindu, stum og ubevaegelig og ganske bleg, med de hvide Haender i sit Skod. Hun talte ikke og graed ikke. Men vore Haender—vi Born var vel angst over denne uvante Sorg og trak i hende og spurgte—strog hun bort, som smertede det hende, at de berorte blot hendes Kjole.
>
> Det Billed-Minde var min Barndoms forste.[243]

Il ne précise pas la source de cette tristesse, mais simplement les gestes : des enfants qui essaient de se rapprocher de leur mère, et de la mère qui refuse tacitement leur contact. Ceci préfigure un grand nombre de scènes où la vérité intérieure reste silencieuse, et où seuls les gestes des personnages indiquent la charge émotionnelle de la situation narrative. Il le note explicitement dans la préface, et propose de voir cette image de mère comme la « première mère » de Nina Hoeg et Katinka Bai. C'est une impression d'origine : « Cette impression a donné vie à leur chagrin silencieux et à leur résignation » (« Det Indtryk har fodt deres stumme Sorg og deres Resignation. »)[244]. Bang prépare ici sa réponse à Erik Skram, la compréhension partielle de l'enfance se rapprochant d'une sorte d'« œil innocent » narratif, qui n'essaie pas de prendre une position ou d'analyser la psychologie des personnages. Le texte adopte ce point de vue limitée, se focalisant sur une image figée, dont les gestes suggèrent la charge émotionnelle de la scène. Les échos entre préface et roman ne s'arrêtent pas là. La deuxième image de l'enfance décrite dans la préface préfigure une autre scène de *Tine* :

> Med min Moder gik vi—min Soster og jeg—ilsomt, saa jeg knap kunde folge, hen ad en Vej og over en Mark. Vi kom til en gron Banke og vi gik derop. Vi saa Kirken hjemme og andre Kirker og mange Huse,

[243] Herman Bang, *Tine*, (dans les sections suivantes nous citerons l'édition de Gyldendal, mais la préface complète n'est accessible que sur « Project Gutenberg »), en ligne : http://www.gutenberg.org/cache/epub/10686/pg10686-images.html Je traduis : « Je vois Maman assise à côté de la fenêtre du milieu dans le grand salon à Asserballe, habillée en noir, silencieuse et immobile, et très pâle, ses mains blanches sur les genoux. Elle ne parlait pas et ne pleurait pas. Mais nos mains—nous, les enfants, étions inquiets de cette tristesse inhabituelle et l'interpellions—elle les repoussait, comme si cela lui faisait mal quand elles touchaient sa robe. Cette image-souvenir est la première de mon enfance. »

[244] *Idem*.

> som jeg endnu ser ligge mellem Gront. Og Moder tog mig op, og hun pegede paa Sted efter Sted over Landet, til hun taug igen og kun graed og graed. Mig satte hun ned paa Graesset, mens hun blev ved at stirre ud over det gronne Land—siden syntes jeg som Barn, at vi den Dag havde kunnet se over den hele O…[245]

Cette fois-ci, un court dialogue suit qui explique la raison de la tristesse de sa mère : ils doivent quitter leur maison et l'ile d'Als. L'énumération de lieux connus et rassurants est restée dans les souvenirs de l'auteur, mais c'est surtout la vision du paysage fortement conditionnée par la présence de sa mère qui en fait une image qui dure. Son regard suit d'abord son geste, et ensuite son regard à elle. L'impression de voir l'île entière est reprise dans *Tine*, mais à un moment joyeux des souvenirs d'avant guerre, plutôt qu'une dernière chance d'apercevoir un paysage familier avant le début du chaos. La protagoniste éponyme rejoint ses amis et employeurs, les Berg, pour une promenade, et ils observent depuis un point élevé que c'est « comme si l'on voyait toute l'ile dans l'air pur » (« som saa' man den hele Ø idag i den klare Luft »). L'image garde de la préface l'innocence de la compréhension partielle, d'un enfant ou plus généralement d'une période plus heureuse, suggérant la technique de « décodage différé », ou « apperception phénoménologique », élaborée par des critiques comme Ian Watt, Sven Møller Kristensen et Camilla Storskog, où les éléments sensoriels précèdent la compréhension complète d'une situation pour suggérer l'impression de la perception humaine.

La dernière image reconstruit un moment pendant la guerre, datant d'après leur déménagement à Horsens dans le nord du Jutland. Il construit plusieurs fragments à l'intérieur de cette même scène, commençant par un intérieur :

> Det var Aften eller Nat og det stormede. Moder krob rystende sammen ved Bro'r Aages Vugge—og hun maa vaere sprungen hastig ud af sin Seng, for jeg ser hende i Natkjole med det lange Haar—med sine alsiske Piger rundt om sig og os, der skreg.
>
> Og Pigerne skaelvede, saa de knap kunde holde os i Armene, og alle Dore stod aabne og klaprede og et Vindu—skont vi naesten intet havde paa.[246]

Bien qu'il ne se souvienne plus de l'heure de l'action, il a retenu la disposition visuelle de la scène. Il s'agit de déduire le déroulement de l'action à travers les fragments visuels dont il se

[245] *Idem*. Je traduis : « Ma soeur et moi marchions rapidement avec ma mère, et je pouvais à peine suivre, le long d'une route et à travers un champ. Nous arrivâmes près d'une colline verte et grimpâmes au sommet. Nous voyions notre église, d'autres églises et de nombreuses maisons, que je revois encore sur le fond vert. Ma mère me prit dans ces bras et me montra chaque endroit, puis elle se tut et pleura, pleura. Elle me reposa sur l'herbe et continua à fixer la campagne verte. Arès ce jour, pendant toute mon enfance, je crus que nous avions vu toute l'île ce jour-là. »

[246] *Idem*. Je traduis : C'était le soir ou la nuit, et l'orage grondait. Mère s'effondra en tremblant près du it de Aage. Elle avait dû sortir du lit précipitemment car je ne la revois qu'en chemise de nuit et ses longs cheveux défaits. Les filles de Als étaient autour d'elle et de nous, hurlant. Elles tremblaient et ne pouvaient nous tenir dans leurs bras, et toutes les portes étaient ouvertes et claquaient, et une fenêtre également, et nous étions à peine habillés. »

souvient : l'apparence de sa mère indiquant la rapidité avec laquelle elle s'est rendue dans la chambre des enfants. Le chaos général dans la maison reflète celui du pays, les enfants qui crient et les portes qui claquent sont accompagnés des « pas lourds de nombreux pieds pressés et les sirènes pleines d'angoisse » (« trampende Trin af mange, hastige Fodder og Signaler af angstfulde Horn ») dans la rue. Leur mère explique que ce chaos sonore veut dire que les Danois fuient la ligne de Danevirke, vaincus par les Prussiens :

> -Hvad er der—hvad er der dog, Mo'er? skreg vi.
>
> -Det er de Danske, som flygter, sagde Mo'er med sin frysende Stemme, og vi graed hojt op, mens de alsiske Piger jamrede som to Hunde, og vi horte bestandig, bestandig Folk, der lob paa Gaden, og Tropperne, der ilte, og Hornene fjern og Hornene naer—gennem Stormen.[247]

C'est à travers un dialogue, et la voix de la mère, que les gestes et l'aspect visuel de la narration s'expliquent. Il retrouve également un ensemble d'autres sons, qui contribuent tous, par leur intensité et leur accumulation excessive, à renforcer l'aspect chaotique de la scène. La nature fragmentée du souvenir, et l'incertitude de l'heure de l'événement jette un doute sur la véracité historique du récit, mais non sur l'autenticité des sensations et sentiments retrouvés : ce sont ces impressions subjectives de la guerre qui comptent dans la préface, et qui fournissent le point de départ de *Tine*.

En réfléchissant à ce que ces souvenirs apportent à ses textes, Herman Bang donne une idée plus générale de la fonction de l'impression dans l'écriture :

> Jeg tror, at dette ene Billede af Flugt og Hast og Skaendsel har vaeret nok til at gennemtraenge hele mit Liv. Jeg foler endnu dets Minutters Angst i min Pen, naar jeg skal skildre Sammenstyrtning, Tilintetgorelse, Dod, Ruin. Allerede i min allerforste Produktion har Indtrykket vaeret staerkt nok til at skabe en Skildring, som "staar". Og siden har samme Indtryk forklaedt sig Gang efter Gang i Billeder af Ruin—indtil den Dag, hvor det helt tog Magten og helt vilde udformes i denne Bog.[248]

Il s'agit d'une description qui se rapproche de l'impression durable : « the intuition that lingers », comme Jesse Matz l'a formulé. La réponse immédiate subjective contient une puissance qui se transmet au texte, rendant des moments éphémères essentiels à la production d'un résultat littéraire permanent. C'est une réaction presque physique qui se rapproche du

[247] *Idem*. Je traduis : « Que se passe-t'il ? Qu'y a-t-il, Maman ? criions-nous. Ce sont les Danois qui fuient, répondit ma mère de sa voix glaçante, et nous nous mîmes à pleurer, pendant que les filles de Als huraient comme deux chiens, et nous entendions un flot de gens qui couraient dans la rue, et les soldats qui couraient aussi, et des sirènes proches et lointaines à travers l'orage. »

[248] *Idem*. Je traduis : « Je crois que cette image de fuite, de hâte et de honte a suffi pour pénétrer toute ma vie. Je ressens toujours ces minutes d'angoisse dans mon stylo, quand je dois rendre l'effondrement, la dévastation, la mort, la ruine. Déjà dans ma première production, l'impression était suffisante pour créer une représentation qui tenait. Et depuis, la même impression s'est déguisée peu à peu en images de ruines. Jusqu'à ce jour où elle s'est complètement imposée et a pris forme dans ce livre. »

souvenir involontaire chez Proust, et qui ancre sa représentation de traumatismes fictifs similaires à ceux qu'il à vécus dans une réalité internalisée. Cette impression de la guerre, qui est en réalité un ensemble d'impressions qui se croisent et forment un tout fragmenté, sert à la construction de textes, mais trouve sa réalisation dans ce roman *Tine*, dont la thématique est la guerre des Duchés. Différents fragments de ces images de souvenirs lui restent et réapparaissent constamment :

> Men fremfor alt genfinder jeg bestandig—i Emner, i Fremstilling, i Stil—overalt, hvor jeg skrev og hvad jeg skrev. Lyden, Tempoet, Skraekken i de Allarmsignaler, der kaldte Tropperne til Flugt fra Horsens.[249]

L'écriture de *Tine* revêt alors une fonction cathartique, permettant une concrétisation de la présence presque fantômatique de cette impression de guerre dans les textes qui précèdent ce roman. Le bruit des alarmes devient le rythme de son écriture, alors que l'image de sa mère comme « une statue en albâtre vêtue de noir » (« en sortklaedt alabasterstatue ») en devient l'image originelle.[250]

Il présente le projet de *Tine* en comparaison avec le roman *Stuk* (1887), et s'adapte aux réactions des critiques à ce livre précédent. Il dit avoir essayé de réduire le nombre de personnages et le niveau d'« agitation » (« uro »), mais n'est pas sûr d'y être parvenu :

> Men hvorvidt det er lykkedes mig, ved jeg lidet om. Denne Uro og Mangfoldighed bunder, tror jeg, i det Syn, ingen kan forandre. Jeg ser nu en Gang saaledes. Jeg ser mine Personer kun i Billede efter Billede og kun i Situation efter Situation horer jeg dem tale. Jeg maa ofte bie i Timer, for de ved et Blik, en Bevaegelse, et Ord forraader mig deres virkelige Tanker, som jeg jo kun kan gaette ligesom jeg gaetter andre levende Menneskers—deres, som jeg omgaaes og kender.[251]

Sa façon de « voir » est conditionnée par ces expériences ; elles lui donnent sa vision particulière, et structurent son écriture. *Tine* fut publié en 1889, l'année avant sa « réplique » à Erik Skram dans laquelle il défend sa technique impressionniste, mais après son échange de lettres avec Peter Nansen où il s'identifie déjà à ce mouvement. Il cite ici des traits qu'il attribuera ensuite à cette technique, comme sa résistance à l'analyse psychologique des personnages. L'évocation d'une structure en série, « billede efter billede » et « situation efter

[249] *Idem*. « Mais surtout je retrouve toujours—dans les thèmes, la présentation, le style—partout où j'ai écrit et dans ce que j'écrivais—le son, le tempo, la peur dans ces signaux d'alarmes, qui appelaient à la fuite des troupes de Horsens. »

[250] Les rapprochements directs avec la peinture sont fréquents dans les écrits théoriques de Herman Bang, ainsi que dans certaines de ses lettres à Peter Nansen, où il compare notamment défavorablement l'océan Atlantique à ses représentations dans les tableaux d'Ivan Aivazovsky.

[251] *Idem*. Je traduis : « Mais à quel point j'y suis parvenu, je ne le sais guère. Cette agitation et cette variété ont leur origine dans une vision que personne ne peut changer. Je vois toujours ainsi. Je ne vois mes personnages que dans des images qui se suivent, et ne les entends que dans des situations qui se suivent. Je dois souvent attendre des heures avant qu'ils me laissent connaître leurs vraies pensées, à travers un regard, un mouvement, un mot, et je dois les deviner, comme celles d'autres personnes—ce sont les leurs, mais que je peux observer et connaître. »

situation », suggère également le texte destiné à Erik Skram, où il pose que son écriture se présente sous la forme d'un « alignement d'actes » (« handlingsraekke »). Ceci indique également une conception similaire à celle de la « méthode scénique » de Henry James dans *The Spoils of Poynton* ou *The Awkward Age*, basée sur des scènes individuelles sans narrativité excessive.

Dans les préfaces de Henry James, ce sont les mentions fréquentes de l'impression qui indiquent leur rôle essentiel dans la genèse de ses romans, et dans ses théories sur l'écriture. D'après James E. Miller, « impressions » et « consciousness » sont les « deux mots les plus importants du vocabulaire critique de James » (« two most important words in James's critical vocabulary »), la conscience étant l'« entrepôt de nos impressions » (« storehouse of one's impressions »)[252]. L'image de la « house of fiction », dans la Préface de *Portrait of a Lady* (1881) est l'un des passages les plus connus faisant référence à l'impression, et mérite que l'on le cite en entier pour sa réflexion très complète sur la génération d'impressions. James se sert de l'impression pour indiquer la grande variété de possibilités de représentation individuelle :

> The house of fiction has in short not one window, but a million—a number of possible windows not to be reckoned, rather; every one of which has been pierced, or is still pierceable, in its vast front, by the need of the **individual vision** and by the pressure of the individual will. These apertures, of dissimilar shape and size, hang so, all together, **over the human scene** that we might have expected of them a greater sameness of report than we find. They are but windows at the best, mere holes in a dead wall, disconnected, perched aloft; they are not hinged doors opening straight upon life. But they have this mark of their own that at each of them stands a **figure with a pair of eyes**, or at least with a **field-glass**, which forms, again and again, for observation, **a unique instrument**, insuring to the person making use of it an **impression** distinct from every other. He and his neighbours are watching **the same show**, but one seeing more where the other sees less, one seeing black where the other sees white, one seeing big where the other sees small, one seeing coarse where the other sees fine. And so on, and so on; there is fortunately no saying on what, for the particular **pair of eyes**, the window may NOT open; "fortunately" by reason, precisely, of this incalculability of range. The spreading field, **the human scene**, is the "choice of subject"; the pierced aperture, either broad or balconied or slit-like and low-browed, is the "literary form"; but they are, singly or together, as nothing without the posted presence of the **watcher** — without, in other words, the consciousness of the artist. Tell me what the artist is, and I will tell you of what he has BEEN conscious. Thereby I shall express to you at once his boundless freedom and his "moral" reference.[253]

[252] James E. Miller, « Henry James: A Theory of Fiction », in *Prairie Schooner*, Lincoln, University of Nebraska Press, Vol. 45, No. 4 (Winter 1971/72), p. 3.

[253] Henry James, *The Portrait of a Lady*, London, MacMillan, 1921, p. xi-xii. « La littérature de fiction habite une maison qui n'a pas une seule fenêtre, mais des millions, ou plutôt un nombre incalculable de fenêtres possibles ; chacune d'elles a été percée ou pourra encore être percée dans sa vaste façade suivant le **besoin de voir de chaque individu** et suivant la pression exercée par sa volonté. Ces ouvertures de forme et de taille variables, donnent toutes sur **la scène humaine**, à tel point que nous aurions pu attendre d'elles une similitude d'observations plus grande que celle que nous ne trouvons. Ce ne sont des fenêtres que dans le meilleur des cas, de simples trous dans un mur sans vie, séparées, haut perchées ; ce ne sont pas des portes à gonds, ouvrant directement sur la vie. Mais elles ont une caractéristique qui leur est propre : à chacune d'elles se tient une figure dotée d'une **paire d'yeux**, ou au moins d'une **lorgnette** qui constitue toujours un instru**ment d'observation unique** garantissant à la personne qui s'en sert une **impression** différente de toute autre. Cette personne et ses voisins contemplent **le même spectacle**, mais l'une voit beaucoup de choses là où l'autre en voit peu, l'une voit noir où l'autre voit blanc,

La maison devient métaphore du processus d'écriture, de l'inspiration tirée d'une observation de la vie humaine aux choix stylistiques et thématiques des auteurs. L'inspiration commence par le regard et la vue ; avant de produire une vision, l'écriture est pour James un simple processus optique. La première étape est l'observation, et ensuite les différences entre tous les individus produiront des résultats différents dans leur écriture. L'impression ici est le passage de l'observation (l'impression comme sensation) à la production (l'impression du livre sur la page) : le germe d'une vision individuelle.

L'image indique une grande variété de façons de voir, produites à partir d'un même processus de visualisation. Il n'y a pas d'uniformité dans nos visions, mais nous nous servons des mêmes outils pour y parvenir. Le langage visuel abonde, et il est tiré de différents domaines. La « scène humaine » et le « spectacle » qu'il forme pour l'observateur-écrivain semblent préfigurer les références au théâtre, et précisément à Ibsen, associée à la méthode scénique. Les fenêtres et les lorgnettes, ainsi que les yeux des observateurs, indiquent les moyens d'inscrire une vision individuelle dans le texte : ce sont des objets médiateurs de la vision subjective, que l'on retrouve dans l'écriture. L'accent que James met sur le visuel dans la conception de l'écriture s'étend donc à la fiction elle-même.

La maison de la fiction est aussi une maison résolument moderniste. L'absence d'uniformité chez les écrivains-observateurs depuis leurs fenêtres, qui ne voient pas les mêmes couleurs ou formes dans ce qui est visible devant eux, témoigne de l'absence d'une version fixe et absolue de la réalité. C'est une image de la nature subjective et incertaine de la réalité qui correspond à la fragmentation qui est l'une des « formes modernistes caractéristiques » (« characteristic modernist forms ») identifiées par Michael Levenson[254]. James reconnaît alors la « crise de la représentation » (« crisis of representation ») du milieu du XIXe siècle que Pericles Lewis voit comme l'origine du modernisme littéraire[255]. Selon Lewis, « l'originalité du modernisme » (« the originality of modernism ») réside moins dans l'« introduction d'un nouveau lot de

l'une voit gros là où l'autre voit petit, l'une voit du vulgaire là où l'autre voit du raffiné, etc. Il n'y a heureusement pas moyen de dire ce sur quoi, pour une paire d'yeux particulière, la fenêtre peut ne pas ouvrir : je dis 'heureusement' en raison précisément de l'incommensurabilité de ce domaine. Le champ qui s'étend, **la scène humaine**, constitue le 'choix du sujet' ; l'ouverture percée, qu'elle soit large ou avec un balcon, ou en forme de fente et basse, constitue la 'forme littéraire'; mais séparément ou ensemble, ce ne sont rien sans la présence d'un **observateur** à son poste, sans, en d'autres termes, la conscience de l'artiste. Dites-moi ce qu'est l'artiste et je vous dirai ce dont il a été conscient. Ainsi je vous expliquerai tout à la fois sa liberté illimitée et sa conscience morale. » Henry James, "Préface à Portrait d'une femme", *La Création littéraire*, trad. de l'américain et préfacé par Marie-Françoise Cachin, Denoël, 1980, Bibliothèque Médiations, n° 209.

[254] Michael Levenson, *Modernism*, New Haven, Yale University Press, 2011, p. 268.

[255] Pericles Lewis, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 3.

conventions » (« a new set of conventions »), que dans la « reconnaissance que les conventions de l'art avaient besoin de renouvellement constant » (« recognition that the conventions of art needed constant renewal), et que « chaque artiste ou écrivain doit recréer les conventions appropriées pour représenter la réalité telle qu'il ou elle la vit » (« each artist or writer must create anew the appropriate conventions for representing reality as he or she experienced it »)[256]. Les fenêtres de la maison de fiction sont l'outil de cette conception de la littérature : trouver les moyens esthétiques pour traduire une impression personnelle.

Dans la même préface, Henry James associe l'impression à l'authenticité dans l'écriture. Inscrire une impression dans son écriture est essentiel :

> Recognising so promptly the one measure of the worth of a given subject, the question about it that, rightly answered, disposes of all others—is it valid, in a word, is it genuine, is it sincere, the result of some direct impression or perception of life?[257]

Il s'agit d'un argument que Henry James avance aussi dans son essai *The Art of Fiction* : pour être de qualité, la littérature doit venir d'une impression. La nature précise esthétique ou cognitive de l'impression n'est pas précisée, mais le résultat est une littérature sincère, c'est-à-dire fidèle à une perception individuelle. Ceci rejoint l'idée qu'il exprime dans *The Art of Fiction* : en tant que « impression personnelle de la vie » (« personal impression of life »), c'est l'intensité avec laquelle cette vision subjective est représentée qui indique la réussite de l'œuvre. Dans la préface de *The Princess Casamassima*, Henry James réfléchit à la façon dont ces impressions lui arrivent :

> I always walked home at the evening's end, when the evening had been spent elsewhere, as happened more often than not; and as to do this was to receive many impressions, so the impressions worked and sought an issue, so the book after a time was born. [258]

La genèse impressionniste de Henry James se fait à travers des observations fragmentées qui lui viennent spontanément, mais qui forment ensuite une idée plus concrète qui sera le sujet d'un livre. Chez Henry James comme chez Herman Bang, on trouve donc dans les romans des échos répétés de ce qui nous est présenté comme une scène d'inspiration première. Dans *Devant l'image*, Georges Didi-Huberman écrit ceci : « L'origine n'est pas seulement ce qui a

[256] *Ibid.*, p. 5.
[257] Henry James, *The Portrait of a Lady*, London, MacMillan, 1921, p. 13. Je traduis : « Reconnaissant si promptement le seul critère pour juger de la qualité d'un sujet donné, la question qui s'y rattache, correctement traitée, efface toutes les autres : est-il valide, c'est-à-dire est-il authentique, sincère, le résultat d'une impression ou perception directe de la vie ? »
[258] Henry James, *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, p. 59. Je traduis : « Je marchais toujours en fin de soirée, lorsque j'avais passé la soirée dehors, ce qui était le plus souvent le cas ; cela voulait dire recevoir de multiples impressions, et celles-ci faisaient leur chemin jusqu'à ce qu'après un certain temps le livre naisse. »

eu lieu une fois et n'aura plus jamais lieu. C'est tout aussi bien - et même plus exactement ce qui au présent nous revient comme de très loin, nous touche au plus intime, et, tel un travail insistant du retour, mais imprévisible, vient délivrer son signe ou son symptôme »[259]. Ces signes et symptômes d'une impression d'origine inscrivent une réflexion métatextuelle dans l'esthétique et la narration des textes, caractéristique de la préoccupation de la littérature moderniste pour « les complexités de sa propre forme » (« the complexities of its own form ») identifiée par Bradbury et McFarlane, et encourage le lecteur à participer à la (re)construction du texte. Peut-on alors voir en l'impressionnisme littéraire une vision du texte comme processus partagé entre auteur et lecteur ?

Les réflexions des auteurs sur l'impression et l'impressionnisme dans leurs textes laissent apparaître les aspects de l'écriture qui nous intéresseront dans la suite de ce chapitre : la forte présence du visuel, qu'il soit ekprastique ou purement lexical, le souhait de représenter la subjectivité d'un personnage—souvent à travers l'impression visuelle—et la comparaison avec d'autres formes artistiques et surtout, à côté de l'art pictural, avec le théâtre. Les modes ekphrastique et scénique seront étudiés en détail dans les pages à suivre, ainsi que le mode métonymique, comme Camilla Storskog le formule, et le mode phénoménologique, notamment employé par Matz. Ces manifestations de l'impressionnisme permettent de le définir avec plus de précision, et d'identifier ses similarités avec le modernisme, tel qu'il est souvent défini à partir d'auteurs du XXe siècle. Les formes d'impressionnisme que nous employons apparaissent cependant souvent ensemble, et bien que l'on puisse reconnaître les différentes techniques, il n'est pas toujours possible de les séparer, car certains effets reposent simultanément sur plusieurs techniques.

[259] Georges Didi-Huberman, *Devant L'image : Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990, p. 107.

L'impressionnisme scénique

Dans le travail de Henry James à la fin des années 1890, son écriture impressionniste ne se développe pas seulement à travers des comparaisons picturales, mais aussi dans son rapport au théâtre. C'est à cette période que James revient au roman après sa tentative d'écrire pour le théâtre, avec l'échec de sa pièce *Guy Domville* en 1895. La réponse de James au théâtre d'Henrik Ibsen crée un parallèle surprenant avec ses réactions à l'impressionnisme, car il emploie des expressions similaires pour décrire la puissance particulière du travail du dramaturge et du mouvement artistique. En quoi le théâtre constitue-t-il une référence pour l'écriture romanesque ? En quoi rattache-t-il l'écriture de James et de Bang à une forme d'impressionnisme ?

Après avoir vu *Hedda Gabler* en 1893, James commente l'« atmosphère » dure et trop réelle de la pièce, la voyant comme le résultat de « la lumière crue d'Ibsen » (« the hard light of Ibsen »)[260]. Dans la nouvelle « Flickerbridge » (1902), le narrateur, un artiste, fait référence à « l'implacable lumière du nord des ateliers impressionnistes » (« the sharp north light of the newest impressionism »)[261] en décrivant la peinture moderne. La traduction française de Jean Pavans propose « la lumière septentrionale et crue de l'impressionnisme le plus neuf » [262], éliminant toute ambiguïté autour du « nord » en question. Or, cette citation pourrait décrire la lumière et le climat des régions autour de Paris, où l'impressionnisme et le pleinairisme se sont développés, ou plus vraisemblablement la lumière à l'intérieur des ateliers d'artistes, souvent orientés au nord, mais elle évoque aussi la lumière associée aux pays nordiques.

Dans la même critique de *Hedda Gabler*, Henry James réagit à la façon étonnante dont Ibsen réussit à générer de l'intérêt pour ses personnages « de la classe moyenne » (« middle class »), que Henry James juge peu sophistiqués. Cette caractérisation « démocratique » (« democratic ») est un aspect de la « fidélité au réel » (« fidelity to the real ») d'Ibsen, qui produit un effet de « laideur de surface » (« ugliness of surface »), qui n'empêche pas Henry James d'exprimer son enthousiasme pour la pièce. La rugosité de la surface de cette pièce n'est

[260] Henry James, « On the Occasion of *Hedda Gabler* », in *The Critical Muse: Selected Literary Criticism*, Londres, Penguin Classics, 1987, p. 298.
[261] Henry James, « Flickerbridge », en ligne : https://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/henry/flickerbridge/ Traduction : Aurélie Guillain, dans Evelyne Labbé (ed), *Nouvelles Complètes vol IV : 1898-1910*, Paris, Gallimard, 2011.
[262] Traduction : *Œuvres complètes de Henry James, vol. 4 : Nouvelles 1896-1910*, traduites de l'anglais et présentées par Jean Pavans, Paris, Editions de la Différence, 2009, p. 631.

pas si différente de l'intérêt pour la « réalité sans ornement » (« unadorned reality ») que Henry James critique dans son article de 1876 sur la deuxième exposition impressionniste. Les tableaux permettent à Henry James de se rappeler les « bonnes vieilles règles qui décrètent que le beau est beau et le laid est laid » (« good old rules which decree that beauty is beauty and ugliness ugliness »). Alors qu'il a fallu à peu près vingt ans pour que Henry James s'ouvre enfin à l'impressionnisme, la transition a été plus rapide dans son opinion d'Ibsen : il avait initialement rejeté ses pièces en les qualifiant de « médiocrité grise » (« grey mediocrity »[263]), dans une lettre adressée à Edmund Gosse. Cependant, les réponses critiques de Henry James envers la peinture impressionniste et les pièces d'Ibsen reflètent sa perception d'une similitude esthétique, ainsi qu'un malaise initial provoqué par le même réalisme cru. Ni Ibsen, ni les impressionnistes ne cherchaient à produire des effets « beaux » (« beautiful ») ou « pittoresque » (« picturesque »), mais se dédiaient plutôt à la représentation « vive » (« vivid ») de la réalité[264]. Ce qui impressionne Henry James dans *Hedda Gabler*, c'est la maîtrise économique de l'action et de l'exposition. Il voit une « main scientifique » (« scientific hand ») chez Ibsen, et affirme qu'il possède une vraie méthode (« real method ») et un « génie scénique » (« scenic genius »)[265]. Ceci se démontre notamment à travers une façon de construire les personnages et leurs comportements en « accumulant les touches qui les illustrent » (« accumulating the touches that illustrate them »), ce qui évoque les touches rapides et accolées de la peinture impressionniste, ou du moins l'importance des fragments individuels dans la représentation impressionniste littéraire ou picturale[266]. Grâce au respect d'Ibsen pour l'unité de temps, le spectateur ou le lecteur entre dans l'histoire de manière immédiate, sans « antécédents ni explications » (« antecedents and explanations ») pour préparer l'état dans lequel ils trouvent Hedda. La pièce est simplement construite sur « ces mobiles et ce personnage, compliqué, étrange, irréconciliable, infernal » (« these motives and that character—complicated, strange, irreconcileable, infernal »[267].

A cette époque, les pièces d'Ibsen faisaient scandale dans toute l'Europe, et étaient donc très souvent mentionnées par les journaux britanniques. En décrivant Ibsen dans une de ses lettres comme « notre Henry du Nord » (« Our Northern Henry »)[268], Henry James l'intègre

[263] Michael Egan (ed.), *Henrik Ibsen*, London, Routledge, 2013, p. 216.
[264] Henry James, « On the Occasion of *Hedda Gabler* », in *The Critical Muse : Selected Literary Criticism*, Londres, Penguin Classics, 1987, pp. 296, 298.
[265] *Ibid*. p. 297.
[266] *Ibid*. p. 300.
[267] *Idem.*
[268] Elizabeth Robins, *Theatre and Friendship: Some Henry James Letters*, Freeport (NY), Books for Libraries Press, 1969, p. 184.

implicitement dans les cercles littéraires anglais, tout en intégrant certains aspects concrets de l'écriture d'Ibsen dans ses propres techniques. Dans ses carnets Henry James exprime son admiration pour la pièce *John Gabriel Borkman* (1896).

> I realise —none too soon—that the scenic method is my absolute, my imperative, my only salvation… How reading Ibsen's splendid John Gabriel a day or two ago (in proof) brought that FINALLY AND FOREVER, home to me![269]

James prévoit ce recours à la méthode scénique inspirée par Ibsen pour finaliser son roman *What Maisie Knew*. Les effets de cette méthode, qui repose sur un dialogue théâtral ainsi qu'une exposition visuelle ou physique de la narration, se font sentir dans les romans de la fin des années 1890, comme *The Awkward Age* (1899) ou *The Spoils of Poynton* (1897). La narration suit les impressions du personnage principal mais c'est le travail du lecteur de les interpréter et de décider s'il fait confiance aux perceptions du focalisateur. Dans *The Spoils of Poynton* c'est à travers le regard de la protagoniste Fleda que le lecteur observe les autres personnages :

> He had his old trick of artless repetition, his helpless iteration of the obvious; but he was sensibly different, for Fleda, if only by the difference of his clear face, mottled over and almost disfigured by little points of pain.[270]

Dans *The Spoils of Poynton*, nous suivons les interprétations de Fleda des motivations des autres personnages, et par exemple sa lecture du comportement de Owen dans la première citation. Son interprétation de l'expression, verbale et visuelle, de Owen se base sur des marqueurs extérieurs, visibles, mais est transmise au lecteur accompagnée d'analyses ou de jugements qui se basent sur sa relation pré-existante avec lui. D'autres scènes présentent de simples lignes de dialogue, parfois accompagnées de commentaires de Fleda, laissant le lecteur remplir les blancs et y attacher les émotions des personnages. Le résultat de cette méthode rappelle clairement l'approche narrative de Herman Bang, et sa volonté de ne présenter que la surface de l'action sans intrusion de l'auteur ou d'un narrateur. Toutefois, James la formule différemment en trouvant son inspiration directement dans le théâtre. En comparant l'écriture à l'art pictural ou à l'art scénique, les deux auteurs cherchent à renouveler la forme littéraire à travers une influence intermédiale qui compte dans les deux cas sur un jeu d'interaction entre

[269] Henry James, F.O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock (eds), *The Notebooks of Henry James*, New York, Braziller, 1955, p. 263. Je traduis : « Je me rends compte, bien tard, que la méthode scénique et mon absolu, mon impératif, mon seul salut… C'est la lecture, il ya un jour ou deux, du splendide John Gabriel d'Ibsen qui me l'a fait voir, ENFIN ET A JAMAIS ! »

[270] Henry James, *The Spoils of Poynton*, Londres, Penguin Classics, 1987, p. 91. Traduction française de Simone David : Les Dépouilles de Poynton, Paris, Calmann-Lévy, 1968. « Sa manière enfantine de répéter, sa façon naïve d'exprimer des choses évidentes le reprenait ; cependant Fleda le trouvait changé, au moins par la transformation de son visage limpide, maintenant marqué de petits signes de chagrin qui le défiguraient presque. » pp. 69-70.

texte et image, statique et picturale ou théâtrale et en mouvement.

The Awkward Age est, parmi les romans de Henry James, l'un de ceux où il met le plus en œuvre sa méthode scénique. La structure du roman s'inspire de « les actes successifs d'une pièce de théâtre » (« The successive Acts of a Play ») [271], et la narration compte sur des dialogues sans commentaire auctorial. Dans la préface, Henry James mélange langage pictural et langage théâtral pour détailler la construction de cette œuvre. Il présente son inspiration à travers les termes visuels d'une « impression de Londres » (« London impression »)[272], la ville étant une « vaste pépinière d'interpellations vives et d'images concrètes » (« vast nursery of sharp appeals and concrete images ») [273].

Le narrateur souhaite présenter la situation compliquée de jeunes femmes de la société anglaise, et ceci lui vient à travers des images. Il s'agit d'observation sociale, et il voit les comportements comme une « exposition » (« exhibition »)[274]. Il y a aussi une note plus clairement picturale dans la conception de cette œuvre ; il prévoyait initialement d'écrire une nouvelle, dont « l'échelle proposée serait la limite imposée par une petite toile carrée » (« proposed scale was the limit of a small square canvas »). Il base ce projet dans le cadre de ses propres observations de la société, et voit un élément universel dans les « foyers libéraux » (« liberal firesides ») où « la lueur large était brillante, favorable à la conversation 'réelle', aux jeux d'esprit, à un intérêt explicite à la vie » (« the wide glow was bright, was favourable to 'real' talk, to play of mind, to an explicit interest in life »[275]).

L'inspiration de *The Awkward Age* vient de ses impressions personnelles de la société, mais James souligne l'importance de « l'objectivité spéciale et prudente » du théâtre (« its special, its guarded objectivity »), dans la construction de *The Awkward Age*, reposant sur « l'absence imposée de ce 'retour au passé' pour arriver aux explications et amplifications » (« the imposed absence of that "going behind," to compass explanations and amplifications »)[276]. « Going behind » exprime l'excès narratif que James voulait éviter à cette période, et qui rapproche sa théorie de l'écriture de celle de Herman Bang, dans sa réduction de la voix narrative. Une deuxième similitude se rajoute, puisque Bang aussi concluera, après James, que c'était « le

[271] Henry James, *The Awkward Age*, Londres, Penguin Classics, 1987, p. 12.
[272] *Ibid*. p. 4.
[273] *Idem*.
[274] *Ibid*. p. 13.
[275] *Idem*.
[276] *Ibid*., p. 12.

roman scénique » (« den fremstillende roman ») qu'il fallait promouvoir[277]. Cette notion était selon Bang une expression moins floue que « le roman impressionniste », mais reprenait le concept essentiel de l'impressionnisme littéraire bangien, l'idée que le roman devait « nous laisser voir, nous laisser vivre avec d'autres gens » (« lade os se, lade os leve sammen med Medmennesker »)[278]. Cet appel à une forme de solidarité rapproche également la théâtralité que Bang évoque de la formule de Conrad dans la préface du *Nigger of the Narcissus*, autour de la thématique du regard (« je veux vous faire *voir* »).

Dans *The Spoils of Poynton*, Henry James crée en Fleda la protagoniste idéale pour un récit basé sur l'observation et l'interprétation de la vie sociale. C'est la grande sensibilité de Fleda qui fait que le lecteur peut lui faire confiance pour lire les scènes qui se développent entre les autres personnages, car il s'agit d'un personnage dont le narrateur insiste en permanence sur la sensibilité (« a hungry girl whose sensibility was almost as great as her opportunities for comparison had been small. The museums had done something for her, but nature had done more »[279]). Le texte précise donc qu'elle est capable de comprendre les choses de manière naturelle, et non pas parce qu'elle l'a appris à travers la culture. Cependant, son éducation lui apporte une légitimation dans la médiation d'impressions, car elle a étudié auprès d'un artiste impressionniste :

> Her father paid some of her bills, but he didn't like her to live with him; and she had lately, in Paris, with several hundred other young women, spent a year in a studio, arming herself for the battle of life by a course with an impressionist painter. She was determined to work, but her impressions, or somebody else's, were as yet her only material.[280]

Ce passage ne semble pas suivre l'exemple d'Ibsen, qui évite les « antécédents et explications » (« antecedents and explanations ») sur ses personnages[281]. Henry James présente la conscience à travers laquelle nous allons lire les autres personnages, mais aussi l'héroïne de l'action. C'est également un moment qui thématise l'impressionnisme dans la narration. Fleda manque d'expérience de la vie, mais elle est ici défendue comme une source fiable d'impressions. Par conséquent, le lecteur ne reçoit pas les impressions directement mais à travers sa conscience.

---

[277] Herman Bang, « Jonas Lie », in Gustav Philipsen & Mario Krohn (eds), *Tilskueren*, Copenhague, Gyldendal, Aout 1908, p. 678.
[278] *Idem*.
[279] Henry James, *The Spoils of Poynton*, Londres, Penguin Classics, 1987, p. 48.
[280] *Ibid*. p. 42. « Son père payait ses dépenses, mais il n'aimait pas l'avoir chez lui, et elle venait de passer un an à Paris, dans un atelier, avec des centaines d'autres jeunes filles, se préparant à la bataille de la vie en suivant les leçons d'un peintre impressionniste. Elle voulait travailler, mais n'avait d'autre bagage que ses impressions et celles de son maitre. » Traduction de Simone David : Henry James, *Les Dépouilles de Poynton*, Paris, Calmann-Lévy, 1968, p. 11.
[281] Henry James, « On the Occasion of *Hedda Gabler* », in *The Critical Muse : Selected Literary Criticism*, Londres, Penguin Classics, 1987, p. 296.

Ce n'est donc pas toujours purement scénique ou visuel, et parfois le lecteur doit simplement faire confiance au jugement de Fleda :

> The house was crowded with objects of which the aggregation somehow made a thinness and the futility a grace; things that told her they had been gathered as slowly and as lovingly as the golden flowers of Poynton.[282]

Cette interprétation directe ne permet pas au lecteur de visualiser le contenu de la maison, mais résume rapidement l'ambiance que Fleda y trouve. C'est la subjectivité de Fleda qui est le sujet de la narration, et nous assistons à la construction de ses impressions, sans accéder à la source même. C'est précisément à l'opposé des descriptions d'objets dans *Ved Vejen* de Herman Bang, où le sens des souvenirs du mariage de Katinka ne nous vient qu`à travers ses gestes et son silence. Quand il s'agit de représenter des impressions de la société, la conscience de Fleda donne au lecteur une position depuis laquelle observer le théâtre social. Certaines de ces impressions sont partagées avec Mrs Gereth, et au début du roman ce sont leurs échanges sur les autres personnages qui déclenchent les interprétations de Fleda :

> When they had reached the even ground Fleda was able to read the meaning of the exclamation in which Mrs. Gereth had expressed her reserves on the subject of Miss Brigstock's personality. Miss Brigstock had been laughing and even romping, but the circumstance hadn't contributed the ghost of an expression to her countenance. Tall, straight and fair, long-limbed and strangely festooned, she stood there without a look in her eye or any perceptible intention of any sort in any other feature. She belonged to the type in which speech is an unaided emission of sound and the secret of being is impenetrably and incorruptibly kept. Her expression would probably have been beautiful if she had had one, but whatever she communicated she communicated, in a manner best known to herself, without signs. This was not the case with Owen Gereth, who had plenty of them, and all very simple and immediate. Robust and artless, eminently natural, yet perfectly correct, he looked pointlessly active and pleasantly dull.[283]

Même si le lecteur est très clairement soumis à une vision subjective, une présentation plus scénique permet de former une image des personnages à travers leurs comportements à un moment très précis. L'apparence de Mona Brigstock révèle son caractère ; elle est étrangement plate et sans contours, et son visage sans expression éveille la suspicion de Fleda, suggérant un personnage à la fois inintelligent et manipulateur. Le contraste avec son fiancé Owen renforce cette impression : lui est d'une simplicité absolue. Cependant, alors que Mona est décrite à travers son comportement physique, nous devons simplement croire à la conclusion de Fleda

[282] Henry James, *The Spoils of Poynton*, Londres, Penguin Classics, 1987, p. 68. « La maison était remplie d'objets dont la réunion formait en quelque sorte une pauvreté, et la médiocrité, une grâce, d'objets qui disaient d'eux-mêmes qu'ils avaient été réunis avec autant de patience et d'amour que les joyaux de Poynton. » p. 43.

[283] *Ibid*. p. 39. « Quand ils eurent atteint le terrain plat, Fleda s'expliqua l'exclamation par laquelle Mrs Gereth avait exprimé ses réserves sur la personnalité de Mona Brigstock. Miss Brigstock s'était amusée, bruyamment même, sans que sa physionomie y gagnât l'ombre d'une expression. Grande, droite, belle personne, avec de longs membres, habilée d'étranges fanfreluches, elle appartenait à ce type de femmes pour qui la parole n'est qu'une émission de sons et qui garde fidèlement, impénétrablement, le secret de l'être intime. Si elle communiquait quelque chose d'elle-même, c'était sans aucun signe, par des moyens connus d'elle seule. Tel n'était pas le cas d'Owen Gereth qui se manifestait de beaucoup de manières, toutes simples et directes. » p. 7.

sur Owen, car le texte n'en fournit aucune démonstration. De plus, bien que la description de Mona apporte des détails physiques, sa hauteur, son comportement, la fiabilité des conclusions sur son caractère au niveau plus profond est qualifiée par la présence évidente d'un jugement de la part de Fleda, qui la trouve « étrangement ornée », sans que l'on obtienne la moindre description des ornements en question. Cela souligne la subjectivité du point de vue auquel le lecteur accède dans ce roman, et la différence entre son interprétation de Mona, incompréhensible et suspicieuse, et Owen, transparent et spontané, attire l'attention sur un point aveugle possible chez l'héroine. La théâtralité de ce qu'elle voit est soulignée, le texte faisant parfois des références directes au « drama ». Fleda observe Mrs Gereth qui sépare les deux amoureux en souhaitant marcher au côté de son fils :

> That member of the party in whose intenser consciousness we shall most profitably seek a reflection of the little drama with which we are concerned received an even livelier impression of Mrs. Gereth's intervention from the fact that ten minutes later, on the way to church, still another pairing had been effected. Owen walked with Fleda, and it was an amusement to the girl to feel sure that this was by his mother's direction.[284]

L'action se présente comme une petite pièce de théâtre ; et les alliances stratégiques sur le chemin vers l'église montrent clairement que la pièce est dirigée par Mrs Gereth. La certitude avec laquelle Fleda reconnaît sa main reconfirme son « intenser consciousness » et sa capacité à percevoir des impressions vives (« lively »), ce qui consolide la perspective narrative qui est recommandée au lecteur, la scène « refletée » par Fleda étant présentée comme « profitable ». Cette présentation de la stratégie narrative contient une réflexion métafictionnelle ambiguë qui révèle la compexité du dispositif visuel proposé dans le roman : le texte ne présentera pas le « drame » directement, mais son reflet dans la conscience de la protagoniste, au « nous » de l'auteur-narrateur et du lecteur. Cet exemple de la méthode scénique ne repose pas sur la construction de scènes devant le lecteur, mais sur leur médiation à travers une spectatrice/actrice. Se trouvant accompagnée d'Owen à la suite des manipulations de Mrs Gereth, Fleda observe et construit la narration en même temps—tout en y participant. Le lecteur ne peut pas savoir avec certitude s'il obtient simplement les suppositions de la protagoniste, ou une représentation fidèle mais sélective d'une plus grande réalité cachée dans le récit. Le lecteur accède à une sorte de caverne de Platon, où le texte décrypte la signification des silhouettes retransmises par Fleda. Fleda observe l'action en cherchant les aspects dramatiques :

[284] *Idem*. « La jeune fille perçut encore mieux l'intervention de Mrs Gereth dans le fait que, dix minutes plus tard, pour aller à l'église, un autre arrangement avait été effectué. Owen marchait avec Fleda qui trouvait amusant que c'était à l'instigation de sa mère. » pp. 6-7.

> It was absurd to pretend that any violence was probable — a tussel, dishevelment, shrieks; yet Fleda had an imagination of a drama, a "great scene," a thing, somehow, of indignity and misery, of wounds inflicted and received, in which indeed, though Mrs. Gereth's presence, with movements and sounds, loomed large to her, Owen remained indistinct and on the whole unaggressive. He wouldn't be there with a cigarette in his teeth, very handsome and insolently quiet: that was only the way he would be in a novel, across whose interesting page some such figure, as she half closed her eyes, seemed to her to walk.[285]

Elle construit la scène et son cadre mentalement, tout en participant à l'action elle-même. Elle visualise la représentation d'Owen sous différentes formes, théâtrales et littéraires, dans la confrontation potentielle avec sa mère. La référence à une page de roman intéressante (« interesting page ») appporte un indice métatextuel, rappelant la fonction narrative complexe de Fleda, et inscrivant une distance entre elle et Owen due au fait qu'elle participe à plusieurs niveaux de la narration. En fermant les yeux, elle sort de son rôle d'observatrice pour imaginer une autre réalité : en se distanciant de son environnement réel elle se rapproche de celui du lecteur. Si l'on peut voir des techniques concrètement théâtrales dans la méthode scénique de Henry James, il convient d'évoquer le *verfremmdungseffekt* de Brecht ; Fleda semble en effet parfois se rapprocher du spectateur pour lui rappeler qu'il assiste à une représentation. La complexité du point de vue de Fleda est concrétisée par son traitement de la réalité : la violence est improbable, mais elle imagine une performance dramatique centrée sur une Mrs Gereth dont la présence physique est exagérée, et d'une grande puissance visuelle et sonore. Son rôle de spectatrice est souligné, et un plaisir voyeuriste semble se traduire par sa construction d'une grande scène (« great scene »). Tout en étant impliquée dans la narration, Fleda joue un rôle de substitut du lecteur intégré dans le texte.

La « médiation impressionniste »[286] à travers, ou par, Fleda n'est pas une activité passive : dans sa construction et reconstruction de scènes imaginées, elle n'est pas qu'un moyen de nous faire voir et entendre les impressions pour nous-mêmes, elle est une extension de la présence de l'auteur dans le texte. Elle correspond en partie aux « types » que l'auteur impressionniste utilise, selon Matz, pour traverser le seuil « entre les sens et l'intellect » (« between sense and intellect ») :

---

[285] *Ibid*., p. 70. Je traduis (passage manquant) : « Il était absurde de prétendre qu'une quelconque éruption de violence aurait été probable – une empoignade, de la confusion, des cris ; Fleda imagina malgré tout un drame, une 'grande scène,' marquée, d'une façon ou d'une autre, par l'indignité et la détresse, par des blessures infligées et reçues, et dans laquelle, en fait, alors que la présence de Mrs Gereth lui apparaissait très clairement à travers des mouvements et des sons, Owen demeurait indistinct et globalement dépourvu d'agressivité. Elle ne se le représentait pas là la cigarette aux lèvres, d'une grande beauté et d'une tranquillité insolente : il n'aurait pu être ainsi que dans un roman, dont il lui sembla, alors qu'elle fermait à moitié les yeux, qu'un personnage de ce type traversait la page intéressante. »

[286] Jesse Matz, *op. cit.*, p. 9.

> The impressionist writer tends to cast him- or herself in the role of the intellectual, abstract mind; for his or her counterpart—for the sensuous, concrete element—the Impressionist tends to draw on cultural stereotypes. He or she singles out someone whose social role makes that person a likely source of material vitality. [287]

Les personnages dans ce cas sont souvent « des femmes ou des ouvriers » (« women or the working classes »[288]), et il s'agit effectivement d'un personnage féminin bien placé pour recevoir des impressions vives de la famille Gereth. Cependant, la « grande réceptivité apparente, sensorielle ou non intellectuelle » (« greater apparent sensuous or nonintellectual receptivity »[289]) que ce type de conscience médiatrice implique en général ne semble pas être la tendance dominante de la présentation de Fleda. Contrairement aux personnages de Herman Bang, qui font partie du « tableau » ou de la scène, Fleda joue un rôle presque métatextuel. Même lorsqu'elle est dans la scène, en paire avec Owen, c'est elle qui souligne la mise en scène supposée de Mrs Gereth. Avec sa formation artistique impressionniste, et sa « nature » sensible, Fleda possède à la fois la réceptivité sensorielle (« sense » selon l'usage de Matz) et l'intellect. Elle est aussi dans une position compliquée vis-à-vis de l'action, car elle participe tout en observant. Nous voyons parfois cette contradiction dans ses réflexions, par exemple lorsqu'elle accompagne Mrs Gereth à Ricks, la maison qu'elle sera obligée d'occuper :

> This decoration was rather new and quite fresh; and there was in the centre of the ceiling a big square beam papered over in white, as to which Fleda hesitated about venturing to remark that it was rather picturesque. She recognized in time that this remark would be weak and that, throughout, she should be able to say nothing either for the mantelpieces or for the doors, of which she saw her companion become sensible with a soundless moan.[290]

Ce passage, presque un monologue intérieur, rappelle la position délicate de Fleda, car à cause de son rapport à Owen elle n'est pas détachée de la situation. Il souligne aussi la présence de plusieurs points de vue : alors que Fleda trouve un aspect pittoresque à la pièce, elle est consciente de l'avis opposé de Mrs Gereth, et de la manière dont un commentaire dans ce sens serait reçu. Nous voyons ici un autre élément du jeu de théâtre social, mais qui nous rappelle

[287] *Idem.* Je traduis : « L'écrivain impressionniste se place généralement dans le rôle d'un esprit abstrait et intellectuel ; pour son personnage focalisateur—pour l'élément concret, sensoriel—l'Impressionniste se base sur des stéréotypes culturels. Il choisit quelqu'un dont le rôle social fait qu'il est une source probable de vitalité matérielle. »
[288] *Idem*.
[289] *Idem*.
[290] Henry James, *The Spoils of Poynton*, Londres, Penguin Classics, 1987, p. 68. « Cette tenture était neuve et très fraîche, et il y avait, au milieu du plafond, une grosse poutre carrée recouverte de papier blanc. Fleda fut sur le point de dire que détail était assez pittoresque, mais s'aperçut à temps que cette remarque ne serait pas heureuse. Elle ferait mieux aussi, pensa-t-elle, de ne rien dire des cheminées des portes, qui arrachèrent à sa compagne un sourd gémissement. » p. 77.

que Fleda est à la fois héroïne active et observatrice détachée (« abstract, intellectual »), ayant toujours une longueur d'avance sur les autres personnages.

La méthode scénique part d'une inspiration théâtrale, que se transmet notamment à travers des dialogues sans commentaire auctorial. Dans *The Awkward Age*, Henry James applique ce style de manière encore plus marquée, chaque chapitre prenant la forme d'une scène que divers personnages traversent, leurs échanges étant souvent elliptiques ou conditionnés par une situation sociale particulière. *The Spoils of Poynton* se rapproche de ce traitement du dialogue, mais sans qu'il pénètre autant la narration, et sans perdre le rôle presque omniscient de Fleda :

> "I don't know anything in the world half so well as you. If I were as clever as you I might hope to get round her." Owen hesitated; then he went on: "In fact I don't quite see what even you can say or do that will really fetch her."
> "Neither do I, as yet. I must think — I must pray!" the girl pursued, smiling. "I can only say to you that I'll try. I want to try, you know — I want to help you." He stood looking at her so long on this that she added with much distinctness: "So you must leave me, please, quite alone with her. You must go straight back."
> "Back to the inn?"
> "Oh no, back to town. I'll write to you to-morrow."
> He turned about vaguely for his hat.
> "There's the chance, of course, that she may be afraid."
> "Afraid, you mean, of the legal steps you may take?"
> "I've got a perfect case — I could have her up. The Brigstocks say it's simple stealing."
> "I can easily fancy what the Brigstocks say!" Fleda permitted herself to remark without solemnity.[291]

Les lignes de dialogue non-introduites ressemblent à celles de Herman Bang, et fournissent une démonstration concrète de la volonté de supprimer la présence visible de l'auteur dans le texte. Entre ces lignes de dialogue le texte fournit presque des indications scéniques : les sourires, les mouvements et les hésitations permettant de montrer l'interaction comme sur une scène. Fleda arrive cependant ici à orchestrer partiellement la conversation, et c'est à partir des réactions de Owen qu'elle présente son point de vue. L'affirmation de Owen confirme la position et l'expertise supérieure de Fleda, et dans l'action et dans son interprétation. La

[291] *Ibid*. p. 97-98. « Vous pensez que, peut-être, elle ne voudra pas discuter du tout, dit Owen.
Il faut que je réfléchisse… et que je prie, dit la jeune fille en souriant. Je peux seulement vois dire que j'essaierai de la persuader. Je veux essayer, vous savez, car je désire vous aider. A ces mots, il resta si longtemps à la regarder qu'elle ajouta très fermement : Ainsi vous devez me laisser tout à fait seule avec elle, je vous prie. Il faut que vous rentriez tout droit.
—A l'auberge ?
—Non, non. En ville. Je vous écrirai demain.
Il chercha des yeux son chapeau.
—Il y a naturellement la chance qu'elle prenne peur.
—Peur, vous voulez dire des démarches légales que vous pouvez être amené à faire ?
—Son cas est clair. Je pourrais la faire boucler. Les Brigstock disent que c'est du vol pur et simple.
—J'imagine facilement ce que les Brigstock disent.
Fleda se permit cette remarque irrévérencieuse. » p. 77.

position double de Fleda dans la narration produit également des réflexions sur l'aspect visuel des scènes de dialogue :

> "Did he abuse me?" she then demanded.
>
> Fleda had remained there, gathering in her purpose. "How little you know him!"
>
> Mrs. Gereth stared, then broke into a laugh that her companion had not expected. "Ah, my dear, certainly not so well as you!" The girl, at this, turned away again — she felt she looked too conscious; and she was aware that, during a pause, Mrs. Gereth's eyes watched her as she went. She faced about afresh to meet them, but what she met was a question that reinforced them. "Why had you a 'delicacy' as to speaking of Mona?"
>
> She stopped again before the bench, and an inspiration came to her. "I should think you would know," she said with proper dignity.
>
> Blankness was for a moment on Mrs. Gereth's brow; then light broke — she visibly remembered the scene in the breakfast-room after Mona's night at Poynton. "Because I contrasted you — told him you were the one?" Her eyes looked deep. "You were — you are still!"[292]

Le texte rend compte de la fonction complexe de la focalisatrice : elle est à la fois actrice et spectatrice. Tout en observant son interlocutrice, Fleda réfléchit à l'impression qu'elle produit elle-même, et nous suivons sa volonté de la contrôler afin de diriger la conversation avec Mrs Gereth dans la bonne direction. A travers les choix et réflexions de ce personnage médiateur, James implique le lecteur dans la construction du texte. Il y a une forte concentration sur le visuel dans cette scène, et particulièrement sur l'interprétation des regards. Fleda est consciente des yeux de Mrs Gereth qui la suivent, et ensuite de l'expression de son interlocutrice quand elle comprend la réplique de Fleda. Le moment est, comme tant de scènes similaires dans les nouvelles, décrit à travers un langage visuel, mais (c'est tout le paradoxe et tout l'intérêt) sans que l'on puisse réellement visualiser la scène. Fleda interprète le regard d'abord vide, et ensuite illuminé par la compréhension, de Mrs Gereth, mais le lecteur ne le

[292] *Ibid*. p. 108. « M'a-t-il beaucoup injuriée ? demanda-t-elle.
Fleda était restée debout, se concentrant dans sa résolution.
—Comme vous le connaissez peu !
Mrs Gereth eut l'air stupéfaite, puis éclata d'un rire que sa compagne n'attendait pas.
—Certes, pas aussi bien que vous, ma chère enfant !
Fleda, à ces paroles, se remit à marcher. Elle se troublait et sentait, pendant ce silence, que Mrs Gereth la suivait des yeux. Elle revint, prête à soutenir ce regard, mais ce qui l'accueillait fut une question plus directe encore :
—Pourquoi cela vous a-t-il gênée de parler de Mona ?
La jeune fille s'arrêta de nouveau devant le banc et une inspiration lui vint :
J'aurais cru que vous le saviez ! dit-elle avec la dignité convenable.
Le visage de Mrs Gereth refléta de nouveau l'incompréhension, puis la lumière se fit : elle se souvint de la scène du déjeuner, après le départ de Mona.
Parce que je vous ai comparé à elle ? parce que je lui ai dit que vous étiez celle qu'il nous fallait ?
Elle eut un regard profond. — mais vous l'étiez, vous l'êtes encore ! » p. 92.

« voit » pas. Son souvenir est « visible », mais le lecteur ne sait pas à travers quelle expression, et ne peut qu'imaginer ce que Fleda voit.

Herman Bang et Henry James souhaitent tous deux maîtriser une réduction de la voix narrative pour laisser la place à des scènes parlantes. Il est cependant impossible d'éviter complètement les interventions narratives, ce qui produit une réflexion métatextuelle qui émerge de différentes façons chez les deux auteurs. Chez Henry James, le rôle complexe de Fleda, en tant que focalisatrice impressionniste elle-même impliquée dans le récit mais qui s'en détache parfois pour devenir observatrice extérieure, et même metteuse en scène, montre une ambiguité dans la narration scénique ou impressionniste. Cependant, cette oscillation renforce également l'importance d'une forme d'empathie visuelle que Fleda inscrit dans le texte : le lecteur est encouragé à voir ce qu'elle voit, et la narration la rapproche parfois du lecteur plutôt que des autres personnages, encourageant une impression de lecture commune.

Chez Herman Bang, il s'agit parfois de rappeler que le narrateur ne voit pas tout, et ne peux pas accéder à l'intériorité des personnages. Katinka dans *Ved Vejen* est plus souvent décrite à travers les réactions de son entourage que Tine, qui a la fonction de focalisatrice. Le narrateur observe les mouvements de Katinka, sans aboutir à une conclusion ferme sur ses sentiments : « Katinka se déplaçait lentement et prit son temps pour allumer. Elle voulait probablement aussi être un peu seule » (« Katinka gik stille om og gav sig god Tid med at tænde. Hun vilde ogsaa nok være lidt alene »[293]) Le texte reflète ce que Herman Bang défendra plus tard dans sa réponse à Erik Skram, une résistance à représenter ce « mélange énigmatique de conscient et inconscient, volontaire et involontaire » qui fait les sentiments.

Ce traitement de la psychologie des personnages est présent dans *The Spoils of Poynton* aussi, et visible à travers le mélange délicat de médiation « scénique » et de construction théâtrale que le personnage de Fleda propose. L'attention du lecteur est attirée sur l'importance du point de vue : celui de Fleda est présenté comme étant impressionniste, et ses interprétations des autres personnages forment celle du lecteur. La perspective de Fleda est présentée comme « profitable » dans l'une des scènes théâtrales que nous avons citées : cette profitabilité est ambiguë, pouvant suggérer la fiabilité narrative, l'efficacité représentative, ou même la capacité de divertir. Dans ses dialogues avec d'autres personnages, la volonté de Fleda de diriger les conversations est claire. Le texte note ses omissions, le développement de sa

[293] Herman Bang, *Ved Vejen*, Copenhague, Lademann, sans date, p. 44.

réflexion au cours d'une conversation, et ses choix gestuels stratégiques, souhaitant diriger l'impression qu'elle produit sur ses interlocteurs.

Cette manifestation de la méthode scénique est un complément complexe à celui que Peter Brooks identifie chez Balzac, dont les « figures hyperboliques, les événements grandioses et éclatants » (« hyperbolic figures, lurid and grandiose events ») lui ont valu des accusations d'être un « mélodramatiste vulgaire » (« vulgar melodramatist »). L'imagination melodramatique de Balzac repose sur une volonté d'exposition visuelle à travers des « highly coloured lenses ». L'exagération des gestes et l'impossibilité des événements cachent cependant une volonté qui préfigure celles de Henry James et de Herman Bang :

> The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship.[294]

L'exposition visuelle chez Balzac est concernée par une pénétration des surfaces : « l'enregistrement photographique de l'oeil cede face à l'effort de l'esprit pour percer la surface, interroger les apparences » (« the eye's photographic registration of objects yields to the mind's effort to pierce surface, to interrogate appearances »). La narration cherche à identifier une réalité plus profonde qui se révèle progressivement : « both the scene of drama and mask of the true drama that lies behind, is mysterious, and can only be alluded to, questioned, then gradually elucidated. » De prime abord, cette forme de théâtralité balzacienne semble assez éloignée de celle de la méthode scénique : le non-dit règne chez Henry James et Herman Bang, les personnages ne verbalisent pas leurs sentiments et leurs gestes et paroles ne contiennent pas un symbolisme plus large sur les relations humaines, mais plutôt le sens d'une conception fragmentée de la réalité, interrogeant la fiabilité des jugements subjectifs des uns et des autres. Brooks voit cependant une similitude dans les textes de James, et lui attribue le même mélodrame que Balzac, assortie d'une dimension morale : « [it is the] basis of a vision of the social world as the scene of dramatic choice between heightened moral alternatives, where every gesture, however frivolous or insignificant it may seem, is charged with the

[294] Peter Brooks, *Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press, 1995, p. 4. Je traduis : « Le désir de tout exprimer semble être une caractéristique du mode mélodramatique. Rien n'est épargné car tout est exprimé ; les personnages se tiennent sur la scène et disent l'indicible, donnent à voir leurs sentiments les plus profonds, dramatisent toute la leçon de leur relation à travers leurs paroles exagérées et polarisées. »

conflict between light and darkness, salvation and damnation »[295]. Là encore, cette théâtralité oppose surface (« surface realities of a situation ») et intériorité (« intense inner drama »), ce dernier étant l'aspect le plus important qui dirige les actions du personnage, mais qui reste privé (« inward and personal »[296]).

La théâtralité du texte crée un clivage entre la réalité visible et l'intériorité du personnage, qui est particulièrement clair chez Fleda dans les scènes où elle observe et modifie son comportement au fur et à mesure pour diriger l'interaction dans le sens qui lui est moralement acceptable. Brooks appelle cette réalité intérieure le « moral occult », une autre série de geste hyperbolic (« hyperbolic set of gestures ») auquel les gestes du monde réel font référence[297]. Or, la présence d'une conscience morale dans *The Spoils of Poynton* est suggérée dans le sens du sacrifice et du devoir de Fleda, la démonstration scénique dans la narration indiquant ses tentatives d'agir pour le bien de Mrs Gereth et Owen. Une structure morale plus large est aussi présente dans la volonté d'éliminer la voix narrative, d'où cependant émerge clairement une désapprobation par rapport à Mrs Gereth et sa glorification des objets de richesse.

Malgré des niveaux d'exhaustivité variés dans la présentation du dialogue et de l'action, l'exposition scénique de James et de Bang repose sur une conception semblable à celle de Balzac de la réalité interne au récit : celle-ci ne peut être exprimée directement, et doit seulement apparaître entre les lignes. Les interactions entre les personnages sont des exagérations (« excessive representations of life ») qui vont derrière le mur des apparences pour accéder à une vérité cachée (« strip the facade of manners to reveal the essential conflicts at work »[298]). Brooks cite *Le Père Goriot*, et les interrogations du narrateur sur le personnage de Mlle Michonneau : elles commencent par une description physique, pour ensuite se demander comment elle était dans sa jeunesse, et poser une série de questions sur son passé, et sur ce qui a produit l'état dans lequel elle se trouve. Le texte de Balzac identifie les nombreuses questions que l'apparence d'un personnage soulève, mais tel n'est pas le cas chez les deux auteurs de fin de siècle : c'est justement le fait que l'on découvre *Hedda* dans son présent, et non à travers une scène qui expliciterait son passé, qui attire Henry James à Ibsen. Lisant *Le Père* de Strindberg, Zola réagit à la même « abstraction », plaignant le manque de détail social

[295] *Ibid*. p. 5. Je traduis : « le fondement d'une vision du monde social comme scène où un choix dramatique s'opère entre des alernatives morales exacervées, où chaque geste, aussi frivole et insignifiant, est lourd du conflit entre ombre et lumière, damnation et salut ».
[296] *Ibid*. p. 6.
[297] *Ibid*. p. 5.
[298] *Ibid*. p. 3.

sur les personnages : « J'aime que les personnages aient un état civil complet, qu'on les coudoie, qu'ils trempent dans notre air »[299]. Dans cette phrase, Herman Bang attribue une passivité à son narrateur, qui propose une interprétation mais la qualifie lui-même en rappellant sa nature limitée, car il ne peut pas être complètement sûr que la lenteur des gestes de Katinka vient d'une envie d'être seule, il peut seulement émettre l'hypothèse. Le narrateur rappelle sa propre subjectivité, et qu'il n'est—comme le lecteur—qu'un autre spectateur de l'action. La méthode scénique de *The Spoils of Poynton* démontre le conflit entre les gestes de Fleda et une conscience morale plus générale, mais aussi une volonté personnelle. La théâtralité de James laisse transparaître l'irrégularité de la version de la réalité que la focalisatrice propose, et suggère la possibilité que cette réalité apparaisse autrement à travers une autre conscience subjective.

[299] Emile Zola, lettre du 14 décembre 1887, cité dans August Strindberg, *Samlade Skrifter, vol. 23 : Naturalistiska Sorgespel*, Stockholm, Bonnier, 1920, p. 423.

L'impressionnisme ekphrastique

L'écriture scénique dans les romans est un exemple de la volonté de produire une forme hybride et intermédiale, basée sur la mimésis. Une écriture impressionniste peut également se transmettre à travers une plus forte présence du visuel dans le texte ; c'est à cela que l'on s'attend en appliquant un terme tiré de la peinture à la littérature, et c'est aussi là que l'on peut prendre le plus de risques en faisant des rapprochements simplistes. Les nombreuses références à la picturalité dans les textes critiques cités dans notre premier chapitre, ainsi que le lien direct que certains auteurs comme Thomas Hardy établissent avec les tableaux, indiquent cependant l'importance réelle des références au visuel dans la conception d'un texte impressionniste. Parfois les textes de notre corpus font des références directes à la peinture, mais plus souvent ils se servent d'autres signes de l'inscription du visuel dans la narration, comme le regard d'un personnage, les cadres visuels, ou les séries de représentations des mêmes objets ou scènes. Cette présence du visuel dans les textes est un appel au lecteur à voir la « surface mouvementée de la vie », parfois à travers des scènes résumant les sensations d'un moment, parfois en adoptant le point de vue d'un personnage. Quelles formes d'ekphrasis émergent-elles chez James, Bang et Hardy ? Pour ancrer nos analyses, nous nous servirons des théories et typologies de Liliane Louvel dans *Texte/Image : Images à Lire, Textes à Voir* (2002) et *Le Tiers Pictural* (2010), ainsi que celles de Murray Krieger dans *Ekphrasis* (1992).

Donner à voir : l'effet-tableau

Cette première forme d'écriture visuelle, que Liliane Louvel appelle « l'effet tableau », consiste en l'évocation textuelle d'images ressemblant à des tableaux[300]. Cette conception théorique est utile pour étudier les exemples où le texte produit une image partageant des caractéristiques avec les tableaux impressionnistes. Liliane Louvel précise que la forme la plus courante de cette technique repose sur le point de vue d'un « personnage qui sert de relais au lecteur inscrivant fugitivement l'impression esthétique dans le texte »[301]. C'est souvent le regard du personnage qui fait voir le lecteur, et qui encadre l'image dans un moment précis. Cependant, l'image apparaît « fugitivement », cette forme d'écriture visuelle pouvant être

[300] Liliane Louvel, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 34.
[301] *Idem*.

faible en « saturation picturale », et surtout l'image n'apparaissant qu'au moment de la lecture, donc de façon subjective[302]. Ceci est le cas dans cette scène de *Ved Vejen*, où le regard de Katinka fait surgir des effets visuels créés par la distance et les jeux de lumière, mais sans mention directe de termes picturaux ni d'art impressionniste :

> [Katinka] så ud over engene. Der blev sløret derude, og lavningen lignede en stor blå sø. Man så ikke, hvad der var sø og hvad der var himmel, det var alt kun et dæmrende blåt. Med pilegrupperne som øer i havet. [303]

La scène devant Katinka devient floue dans la lumière vive ; tout est bleu et les éléments naturels deviennent confus. Cette image correspond également à l'image proustienne de l'impressionnisme, la confusion de l'eau et du ciel rappelant le tableau d'Elstir dans son mélange du marin et de l'urbain. Le texte de Herman Bang décrit le même effet que le tableau d'Elstir traduit, la première interprétation de ce que l'on voit avant de confronter nos sens à nos connaissances. Si le tableau proustien présente une théorie de l'impressionnisme littéraire, cette vision de Katinka y correspond. Il s'agit alors peut-être d'un effet tableau, qui en plus est concrètement impressionniste.

Le passage du regard de Katinka à un point de vue plus général, (de « hun så », « elle voyait » à « Man så », « on voyait ») renforce la qualité incitante du texte, le lecteur est amené à voir l'image avec elle ; même si la scène vient d'une perspective particulière, le narrateur nous la fait voir comme si c'était la nôtre. La scène présente une forme universelle de subjectivité, paradoxe que Bernard Vouilloux identifie, certes avec beaucoup de réserve, comme l'une des caractéristiques de l'impressionnisme littéraire : « La subjectivité impressionniste [rendrait compte] de la réalité telle que la percevrait tout individu indifféremment, en tant qu'elle serait réductible au processus physio-psychologique au gré duquel, comme dira Proust, les choses viennent avant leur nom. »[304]

Un autre paysage de *Ved Vejen* permet de nouveau une vue partagée avec le personnage, et semble rappeler que le monde s'étend plus loin que la perception de Katinka : « Hun så ud over markerne, de store Stykker Pløjejord og længere borte Engene. Himlen var høj og lyseblå. Der var slet intet Hvilepunkt for Øjnene uden Annekskirken. Den så man med dens Takker og

[302] *Idem.*
[303] Herman Bang, *Ved Vejen*, Copenhague, Lademann, sans date, p. 70. Je traduis : « Katinka regarda les prés. Cela devenait flou, et la vallée ressemblait à un grand lac. On ne voyait pas où était le lac et où était le ciel, mais seulement ce bleu qui s'éclaircissait. Les bosquets de saule étaient comme des îles dans la mer. »
[304] Bernard Vouilloux, « Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire. Un essai de métastylistique », *Questions de Style*, n° 9, 2012, 15 mars 2012, p. 7.

Tårnet der yderst ude over den flade Mark. »[305]

La description commence par le regard de Katinka, qui se dirige vers les prés lointains. Ensuite, la vue de la scène devient plus universelle ; car nous apprenons que *les* yeux (plutôt que *ses* yeux) tombent naturellement sur l'église. Cette progression de la subjectivité à une forme sinon d'objectivité, du moins d'universalité, réduit momentanément l'impact du personnage sur la prose : ici, elle n'est qu'une autre paire d'yeux qui observent ce paysage dont le texte veut presque affirmer l'existence avec son langage indicatif, nous poussant à regarder « là, plus loin ». Les champs sont grands, les prés distants, le ciel haut ; l'église n'est qu'un petit point au fond de vastes terrains, et le paysage engloutit le personnage en la mettant implicitement en perspective contre cet ensemble. Ce tableau passe d'une vue partagée avec le personnage à une externalisation, le texte sort du personnage et la regarde de loin, la rendant presque insignifiante alors qu'elle est le personnage central du roman, mais réduite ici au rang de petit point parmi d'autres dans la vue évoquée.

Même s'ils semblent se concentrer sur la surface de l'action, les « tableaux » de Herman Bang ne sont pas sans signification émotive, et parfois l'interaction entre les personnages est essentielle à la visualisation d'une scène. Tine se souvient d'une journée passée avec les Berg avant que la guerre ne bouscule cette amitié. Madame Berg appelle son mari et Tine pour admirer le beau paysage de l'île, interpellant le regard du lecteur avec celui des autres personnages :

> Det var, som saa' man den hele Ø idag i den klare Luft – Bakke og Dal – så grøn og blød. Langt ude blev Skovene borte som i blaalige Skyer, mens Husene smilede frem mellem det mangfoldige Grønt. Og i Himlen var der ikke Bund. [306]

La perspective sur la scène est ouverte, car, dit le narrateur, « on voit » le paysage. Cette scène d'avant-guerre paraît idyllique ; la nature bleue et verte et l'air clair créent un monde où tout est léger et paisible. Les personnages ont l'impression de voir l'île entière, et avec les maisons « souriantes » et la douceur de la nature, ceci crée un monde où tout semble à la fois visible et accessible. Cette scène reprend l'image présentée dans la préface, où la mère de Herman Bang lui montre l'île vue d'en haut pendant la guerre ; dans le souvenir que Herman Bang relate, la tristesse de sa mère pendant ce moment révèle la destruction qui va suivre, mais ici les

[305] Herman Bang, *Ved Vejen*, p. 17. Je traduis : « Son regard traversa les champs, les grands étendus de labours, et les prés plus loin. Le ciel était haut et d'un bleu clair. Il n'y avait pas de point d'attache pour le regard à part l'église. On la voyait avec ses six points et sa tour, là, au-delà du champ plat. »

[306] Herman Bang, *Tine*, p. 25. « L'air était si pur ce jour-là qu'on croyait découvrir toute l'île – avec ses collines et ses vallées si vertes, si tendres. Au loin, les frondaisons des bois s'estompaient en une brume bleutée, tandis que les maisons se détachaient, souriantes, à moitié cachées dans la verdure aux tons variés. Et pas un nuage dans le ciel. »

personnages ne sont pas conscients de ce qui va suivre. La présentation du monde physique résume aussi l'esprit de cette période avant la guerre, et la transformation du paysage qui suivra montre que le traumatisme historique et personnel se transmettra également à la représentation physique.

Au début de *Tine*, la protagoniste regarde le jardin vide de la fenêtre, après le départ de son amie Fru Berg : « Lyset i Køkkenvinduet flakkede endnu en Gang hen over Ladens Hvidt—saa var ogsaa det slukket, og hun saa' bare Valdnøddetræets Skygge midt i den mørke Gaard. »[307] La scène est sombre, une lumière éclaire brièvement le jardin, puis tout disparaît, sauf, précisément, l'ombre. Le moment est figé par cette lumière qui vient puis disparaît, nous présentant deux images distinctes : une entièrement blanche sous la lumière de la cuisine, puis une autre plongée dans le noir. La deuxième, où l'on ne voit que l'esquisse de l'arbre, rappelle la première où tout était visible, tout comme la scène rappelle à Katinka la signification émotive de l'arbre. Elle se souvient de la conversation qu'elle a eue avec Fru Berg la veille, qui se demandait si elle reverrait l'arbre en fleur : « Det var igaar Aftes, Fru Berg sad her hos hende paa Forhøjningen og saa' ud paa det bladløse Trae: Mon jeg kan komme hjem, til det igen er sprunget ud? »[308]

Voir l'arbre lui rappelle qu'elle le regardait hier avec Fru Berg, liant l'état nu de l'arbre au vide qu'elles ressentent par rapport à leur séparation, et évoquant un avenir incertain. Par cette juxtaposition rapide de la lumière et de l'ombre, c'est donc une version condensée du temps que Herman Bang représente, et qui reflète autant les sentiments de Tine après le départ de son amie que la précarité de cette amitié.

L'effet-tableau de Herman Bang possède une fonction particulière dans la narration. Elle la condense, et en arrêtant le progrès chronologique du récit elle apporte des informations essentielles au lecteur sur les personnages. Dans *The Woodlanders* (1886-7), Thomas Hardy fournit un effet-tableau qui annonce son caractère visuel sous la forme d'image-impression (« impression-picture »), la mettant à part, presque comme une illustration textuelle à l'intérieur du récit :

> On this one bright gift of Time to the particular victim of his now before us the new-comer's eyes were fixed; meanwhile the fingers of his right hand mechanically played over something sticking up from his waistcoat-pocket—the bows of a pair of scissors, whose polish made them feebly responsive to the light within. In her present beholder's mind the scene formed by the girlish spar-maker composed itself into

[307] *Ibid*., p. 17. « La chandelle à la fenêtre de la cuisine jeta une dernière flamme, éclairait le mur blanc de la grange, puis elle s'éteignit. Tine ne voyait plus que la masse sombre du noyer au milieu de la cour sombre.» p. 25.
[308] *Idem*. "La veille au soir, Mme Berg était assise à côté d'elle sur l'estrade et regardait l'arbre dénudé : Pourrai-je être de retour pour ses nouvelles feuilles ? » p. 25.

> an impression-picture of extremest type, wherein the girl's hair alone, as the focus of observation, was depicted with intensity and distinctness, and her face, shoulders, hands, and figure in general, being a blurred mass of unimportant detail lost in haze and obscurity. [309]

Cette vue du personnage de Marty South se construit très consciemment d'une perspective précise, celle de Mr Percombe, un coiffeur venu lui acheter ses cheveux, sa seule fierté esthétique (« pretension to beauty »), pour les vendre à la riche Mrs Charmond. Cette « impression-picture » fonctionne à plusieurs niveaux. Elle permet de focaliser l'attention du lecteur sur l'élément qui intéresse Mr Percombe, les cheveux de Marty, et de rendre la sélectivité d'un point de vue subjectif. Elle produit une impression esthétique, les effets de flou et de clarté étant conditionnés par cette subjectivité intéressée, mais formant aussi une pause ekphrastique dans la narration.

La qualité esthétique particulière a été changée dans le texte, et alors que cette version présente une « impression-picture », la version sérialisée de l'année précédente propose une « post-Raffaelite picture ». « Impression-picture » pourrait indiquer un effet visuel plus vague que « post-Raffaelite » : bien que l'expression suggère l'impressionnisme, elle semble aussi souligner le fait que l'image soit générée par l'impression subjective d'un personnage, plutôt que son appartenance à l'esthétique impressionniste. Cependant, Thomas Hardy emploie la même expression d'une manière moins ambigue dans une lettre à son amie Mary Sheridan, décrivant une exposition des « impression pictures » de Monet[310], ce qui indique une référence directe au mouvement artistique dans ce passage fictif. La volonté de rapprocher ce moment visuel de tableaux existants lui donne une fonction particulière dans le texte : il encourage le lecteur à le visualiser à travers des codes esthétiques spécifiques—même si Thomas Hardy a changé d'avis sur la nature précise de ces codes. Le flou venant du point de vue particulier du personnage se rapproche de l'impressionnisme en peinture, mais la prédominance des cheveux peut aussi rapprocher la scène de nombreux tableaux pré-raphaélites représentant des femmes aux cheveux longs et épais. Cette scène sort de la narration et l'amplifie, illustrant les aspects significatifs du récit, et surtout le potentiel perdu de Marty South, à travers leurs associations esthétiques. Selon Arkans, l'impressionnisme de Thomas Hardy « réside largement dans les

[309] Thomas Hardy, *The Woodlanders*, New York, Harper, 1896, p. 8. Je traduis : C'est sur cet unique et éclatant cadeau qu'avait fait le destin à sa dernière victime à présent devant nous que les yeux du nouvel arrivant étaient fixés; les doigts de sa main droite effleuraient machinalement un objet qui dépassait de la poche de son gilet – les loupes d'une paire de ciseaux dont le métal poli reflétait faiblement la lumière de la pièce. Dans l'esprit de celui qui l'observait ainsi, la scène que formait la petite à son ouvrage se présentait comme la plus extrême des images d'impression, seule la chevelure de la jeune fille, objet de toute son attention, y était dépeinte intensément et distinctement, alors que son visage, ses épaules et l'ensemble de sa silhouette étaient une masse confuse de détails sans importance perdus dans la pénombre et l'obscurité.

[310] Norman Arkans, « Thomas Hardy's Novel Impression-Pictures », *Colby Quarterly*, Sept 1886, p. 2.

interstices » (« largely residing in the interstices ») du roman, et crée un « courant profond » (« undercurrent ») qui transmet ce qu'il y a d'essentiel (« the stuff of the story » et « its essential quality »[311]). On peut voir dans cet aspect complémentaire de l'« impression-picture » de Thomas Hardy un équivalent textuel d'une illustration, encourageant le lecteur à adopter un point de vue à l'intérieur de la scène proposée, et ainsi de participer à la construction du récit.

Le changement du registre artistique résonne avec les multiples niveaux de lecture que l'image propose. C'est un moment décisif de la narration : dans le chapitre suivant, Marty décide de vendre ses cheveux à Mr Percombe lorsqu'elle apprend que Giles Winterborne, dont elle est amoureuse, lui est amoureux de Grace Melbury, la protagoniste, et que cette marque de beauté ne servira plus à l'objectif qu'elle se réservait : de le séduire. Le passage qui suit explicite sa situation, menant à sa décision de vendre ses cheveux. Cette « impression-picture » fonctionne presque seule, arrêtant l'avancement chronologique du récit, mais tout en englobant son intrigue dans les signes visuels figés, comme les ciseaux du coiffeur qui reflètent la lumière de l'intérieur. La situation particulière du lecteur-spectateur est également renforcée par la présentation du coiffeur : bien que l'ekphrasis soit générée par son regard « fixé » sur Marty, lui est aussi l'objet de notre observation. Une sorte de « décodage différé » nous révèle que ce sont ses ciseaux qu'il tient dans la main droite, et prépare la scène pour l'interaction entre ces deux personnages qui explicitera leur fonction. Son impression permet à la fois d'élever Marty, à qui la narration dédiera beaucoup moins de temps qu'à Grace Melbury, au rang de protagoniste, même si ce n'est que dans les « interstices »[312] visuelles du roman, et de dépeindre la vision sélective du commerçant face à une bonne affaire. Cette suggestion morale résonne peut-être plus naturellement avec la peinture préraphaélite et sa promotion d'un art sincère et souvent inspiré de thèmes religieux, littéraires ou sociaux ; le changement d'école artistique peut alors suggérer une implication supplémentaire du lecteur. La référence à l'impressionnisme pousse le lecteur à assumer que lui aussi possède un point de vue depuis lequel tirer un jugement moral de la situation, tout en rappellant les qualificatifs de la préface de Tess, où Thomas Hardy précise que les passages « contemplatifs » du roman sont « plus souvent chargés d'impressions que de convictions » (« oftener charged with impressions than with convictions »).

Après la mort de Giles, Marty se rend régulièrement à son tombeau, et l'image finale du roman la présente au cimetière, comprenant que Grace Melbury ne viendra plus et que Giles lui

[311] *Idem*.
[312] Norman Arkans, « Thomas Hardy's Novel Impression-Pictures », *Colby Quarterly*, Sept 1886, p. 2.

appartient enfin[313]. Son histoire encadre le récit, et les passages ekphrastiques qui l'évoquent apportent un élément tragique que l'on pourrait comparer à la présentation de la protagoniste de *Tess of the D'urbervilles* (1891), bien que contrairement à Tess Marty reste un personnage assez périphérique. C'est même justement sa secondarité à l'histoire des personnages principaux qui apporte l'aspect touchant à Marty ; dans cette dernière scène, Marty est d'abord identifiée « parenthétiquement » (« parenthetically ») par les deux hommes venus aider Mr Melbury à chercher Grace, qui partent ensuite « sans plus y penser » (« and thought of the matter no more »)[314]. Une fois seule, la narration lui attribue à nouveau une puissance visuelle qui n'est plus générée à travers un « relais » précis, mais propose une vision « abstraite » du personnage :

> As this solitary and silent girl stood there in the moonlight, a straight slim figure, clothed in a plaitless gown, the contours of womanhood so undeveloped as to be scarcely perceptible, the marks of poverty and toil effaced by the misty hour, she touched sublimity at points, and looked almost like a being who had rejected with indifference the attribute of sex for the loftier quality of abstract humanism.[315]

Cette scène répond à la précédente : les cheveux qui étaient sa seule source de beauté, et aussi de féminité, ne sont plus le point focal, mais le personnage semble paradoxalement atteindre l'apothéose de sa beauté en se rapprochant de la « sublimité ». Elle a perdu ce signe de féminité pour devenir une figure androgyne, ce qui lui donne une autre forme de beauté. C'est le clair de lune qui produit cet effet-tableau—qui cette fois n'est pas annoncé par un regard ni par une association artistique directe, mais simplement par la lumière—qui présente aussi une vision épurée, simplifiée de Marty. Elle perd ses contours, non seulement ceux de la forme de son corps, mais aussi les marques de son statut social et de son rapport aux autres personnages, pour devenir un être abstrait, quasi-spirituel. On pourrait rapprocher cette image de celle de Tess au moment du baptême non reconnu de son enfant :

> Her figure looked singularly tall and imposing as she stood in her long white nightgown, a thick cable of twisted dark hair hanging straight down her back to her waist. The kindly dimness of the weak candle abstracted from her form and features the little blemishes which sunlight might have revealed—the stubble scratches upon her wrists, and the weariness of her eyes—her high enthusiasm having a transfiguring effect upon the face which had been her undoing, showing it as a thing of immaculate beauty, with a touch of dignity which was almost regal. The little ones kneeling round, their sleepy eyes blinking and red, awaited her preparations full of a suspended wonder which their physical heaviness at

[313] Thomas Hardy, *The Woodlanders*, New York, Harper, 1896, p. 364.
[314] *Idem*.
[315] *Idem*. Je traduis : « Cette jeune fille solitaire et silencieuse qui se tenait là au clair de lune, silhouette droite et mince dans une robe sans plis, les contours de sa féminité si peu développés qu'ils étaient à peine perceptibles, les traces de la pauvreté et du labeur effacées par l'heure brumeuse, avait par moments quelque chose de sublime et ressemblait presque à un être qui aurait rejeté avec indifférence les attributs de son sexe pour une qualité plus élévée d'humanité abstraite. »

that hour would not allow to become active.[316]

L'apparence statuesque de Tess est générée par la lumière douce de la chandelle, qui possède la même fonction que le clair de lune dans *The Woodlanders*. Cette fois la simplification des lignes est associée à des sortes de retouches « flatteuses » (« kindly »), brouillant des marques sur la peau et les traces de la fatigue, comme celles du travail dur cachées par « l'heure brumeuse » (« misty hour ») chez Marty[317]. Dans ces deux ekphrasis un écart s'insinue entre l'image fixe et la réalité du récit : le passage à l'image attribue une autre nature esthétisée aux personnages, retirant certains aspects du personnage pour mettre d'autres en relief. Cette présentation de Tess comprend toute la complexité de sa situation de femme défavorisée par le système moral victorien, à la fois victime de circonstance et actrice (du moins brièvement) de son destin, sa propre émotion étant à l'origine de la transformation de ses traits. L'ekphrasis vient du « relais » du point de vue des enfants, et la puissance physique qui est attribuée à leur sœur ainée est aussi une question de relativité. Comme Marty South, Tess devient une figure spirituelle dans ce moment ritualiste : elle est transfigurée, et source d'émerveillement.

Cette scène marque une pause dans la narration, n'apportant aucune information supplémentaire mais plutôt un effet synthétique, illustratif. Le lecteur est amené à visualiser le personnage avec le bagage qui lui est attribué par la narration, et de voir, en une scène, plusieurs aspects de sa situation. Dans ces deux effets-tableaux, le personnage féminin devient une figure impressionnante au centre de la scène, dont la réaction à ses possibilités limitées par sa position sociale devient un élément d'une transformation quasi-spirituelle. Les effets-tableaux de Herman Bang que nous avons cités projettent la subjectivité des personnages sur le paysage, produisant des impressions que le lecteur partage avec eux, pour y voir une esquisse de leur état intérieur. L'« humanisme abstrait » que Thomas Hardy attribue à Marty South est le produit d'un moment, mais qui laisse apparaître un aspect plus général du personnage, et qui dépasse Marty elle-même pour faire de son histoire une lutte commune de l'humanité. Ce procédé de Thomas Hardy, où « le particulier se dissout pour évoquer des universalités humaines » (« the particular (…) dissolves into the evocation of human universalities ») peut être vu comme un appel à partager cet humanisme abstrait « which transcends such artificial

[316] Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, Londres, Penguin, 2003, p. 94. « Elle parlait d'un ton si animé que son visage, semblait-il, aurait dû briller dans l'obscurité qui l'entourait. Allumant une bougie, elle s'approcha du second et du troisième lit près du mur pour éveiller ses petits frères et sœurs qui tous occupaient la même pièce. Elle tira le lavabo de façon à pouvoir passer derrière, y versa de l'eau contenue dans une cruche et les fit s'agenouiller autour, les mains jointes et les doigts tout à fait verticaux. Les enfants, à peine éveillés, que ses manières frappaient d'une crainte respectueuse, ouvraient des yeux de plus en plus grands etrestaient immobiles. » Traduction : Madeleine Rolland, en ligne : https://beq.ebooksgratuits.com/classiques/Hardy-Tess.pdf

[317] Thomas Hardy, *The Woodlanders*, New York, Harper, 1896, p. 364.

social markers »[318] tels la classe sociale ou le genre. Dans ces deux cas, les effets-tableaux font appel à l'empathie du lecteur : chez Thomas Hardy pour inspirer un sentiment commun avec un personnage, et sa situation de femme de la classe ouvrière, chez Herman Bang pour nous faire suivre l'œil des personnages physiquement, et ensuite esquisser les sentiments qu'ils éprouvent. Ces impressions visuelles condensent et synthétisent certains éléments de la narration, tout en attirant l'attention du lecteur sur la variabilité des points de vue.

Les images retrouvées

Liliane Louvel propose un deuxième type d'effet-tableau : la recomposition d'une scène pittoresque par la mémoire du personnage.[319] Les souvenirs jouent un rôle important dans les œuvres de Herman Bang, car cette narration par images et associations permet un traitement plus complexe du temps. Ses textes font souvent référence aux souvenirs et au passé des personnages, revenant à l'enfance tranquille de Katinka dans *Ved Vejen*, et sur la période avant la guerre dans *Tine*, comme dans l'effet-tableau cité ci-dessus et son prédécesseur dans la préface du roman.

Dans *Ved Vejen*, Katinka se rappelle une image très vive venant des souvenirs des voyages de Huus. Katinka regarde l'aube par la fenêtre, et pense aux histoires qu'il lui a racontées :

> Huus holdt saa meget af at se det blive Morgen, sagde han.
>
> Han havde fortalt, hvordan det var paa Bjergene, naar det blev Morgen. Det var som et mægtigt gyldenrødt Hav, sagde han, halvt saadan af Guld og halvt af Roser—om alle Toppe. Og Tinderne sejlede som Øer i det store Hav…. [320]

De nouveau l'œil transforme le paysage en mer, et ici une dimension fantastique est rajoutée par l'or et les roses qui forment cette mer dans laquelle baignent les sommets. C'est encore le regard des personnages qui permet l'apparition de l'image au lecteur, mais ici l'image ne surgit pas immédiatement, elle vient de l'imaginaire de Katinka. De plus, cette scène est transmise à travers un double effet de cadrage, matériel et narratif : d'une part Katinka regarde par la fenêtre, et d'autre part, même si c'est ce geste qui lui évoque la scène, ce que l'on voit vient

[318],Keith Wilson, « Thomas Hardy's Imagined Geographies » in Robert DeMaria, Jr., Heesok Chang, Samantha Zacher (eds.), *A Companion to British Literature, Volume 4: Victorian and Twentieth-Century Literature, 1837 – 2000*, Chichester, John Wiley and Sons, 2013. p. 137.

[319] Liliane Louvel, *Texte/Image : Images à Lire, Textes à Voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 36.

[320] Herman Bang, *Ved Vejen*, p. 73. Je traduis : « Huus aimait tellement regarder le jour commencer, disait-il. Il avait raconté comment c'était dans les montagnes à l'aube. C'était comme une grande mer rose dorée, faite à moitié d'or et à moitié de roses, sur tous les monts. Et les sommets étaient comme des navires dans cette grande mer. »

des paroles de Huus.

Chez Herman Bang les séries d'images participent également à la représentation de souvenirs. A la fin de *Tine*, Berg se rend compte de ses erreurs et est envahi par des souvenirs désagréables. Il se promène avec Tine, la scène est écrite de son point de vue, et quand elle le quitte, il comprend qu'il l'a maltraitée. Des images d'elle et de ses parents lui apparaissent une par une :

> Hundrede Billeder—og hvert stikkende som en borende Naal—kom op i det Nu: Billedet af de Gamle, den lallende Mand, af Madam Bølling, af hendes Øjne, hendes Øjne, der ikke mer kunde graede, og af hende, af Tine, saa livløs, som var Sjaelen død i hendes Krop. [321]

Cette révélation de l'état intérieur de Berg se présente en une succession d'images instantanées, presque au sens photographique, que Berg retient des Bølling. La description est dominée par les états physiques. Ce sont des images superficielles des Bølling, retrouvées dans sa mémoire, qui rappellent la situation de désarroi dont il sait qu'il est à l'origine, au moins partiellement : le père devenu ridicule, les yeux de la mère et le corps sans âme de Tine. Son tourment est décrit à travers l'image d'une vrille, et donc comme une douleur physique. De plus, c'est la situation qui fait surgir ces images, Berg n'a pas fait d'effort conscient pour les retrouver. Ceci nous rappelle la distinction chez Proust entre souvenirs volontaires et involontaires ; il distingue entre les tentatives pour recomposer un souvenir mentalement, mais qui n'aboutissent qu'à des approximations, et la provocation d'un souvenir par un objet ou une sensation, comme pour Berg :

> Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas.[322]

C'est également une qualité physique qui aide Tine à reconstituer les moments qu'elle passait avec les Berg avant la guerre. Tine et Fru Berg avaient l'habitude d'écouter Berg lire les nouvelles, et juste après le départ de son amie, écouter la voix de Berg semble recréer ces soirées :

> Tine fulgte ikke Ordene; hun horte kun Røsten, som hun kendte fra saa mange stille Aftener, og hun saa igen Fru Berg som hun sad *der* under Lampen, og hun hørte hende le, som hun lo ad Tines strømmende Taarer—Tine, der tog Livet saa glad, graed over Bøger som en Kalv—Taarerne, der nu brød frem igen en paa en….[323]

---

[321] *Tine*, p. 153. Je traduis : « Des centaines d'images se dressèrent devant lui et chacune d'elles était une meurtrissure, comme une vrille s'enfonçant dans sa chair. L'image des vieux : celle du père retombé en enfance, celle de Mme Bolling dont il voyait les yeux qui ne pouvaient plus pleurer, et puis aussi son image à *elle*, celle de Tine, une image sans vie, l'âme éteinte dans le corps. » p. 184.

[322] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Garnier Flammarion, 2010, p. 47.

[323] *Tine*, p. 20. Je traduis : « Tine ne suivait pas la lecture, elle n'entendait que cette voix qu'elle connaissait si bien, qu'elle avait entendue pendant tant de soirées paisibles. Et elle revoyait Mme Berg, assise là-bas sous la

Tine sépare la voix des paroles que Berg articule ; la voix devient une qualité physique séparée, une caractéristique de ces moments qu'elle appréciait. La voix toute seule est capable de l'émouvoir en évoquant des soirées avec Fru Berg, comme si elle était de nouveau présente. Le mot « là » (« der ») en italiques renforce la qualité concrète et physique de cette évocation, et pour un instant Tine entend et voit Fru Berg comme avant. Le rapprochement entre les larmes associées à la lecture et aux souvenirs apporte une note métatextuelle à ce passage : comme Fleda chez Henry James, elle est à la fois spectatrice et actrice du récit. Plus tard, Tine semble perdre ce souvenir très clair, et la lecture d'une lettre de son amie ne produit plus cette impression de présence réelle :

> Nej—hun hoerte ikke mer Fru Bergs Stemme i Ordene og hun saa ikke hendes Ansigt mellem Linjerne, hvor hun saa gerne vilde. Det var saa langt borte det altsammen. Og der var som ingen Hjaelp nu hos Minderne mer. [324]

Le « non » du narrateur souligne la perte de ce lien entre la lettre et les souvenirs ; malgré son désir de voir et d'entendre Fru Berg, chercher la voix de son amie ne l'aide pas à la retrouver. Le texte distingue entre la reproduction physique que Tine cherche et le souvenir, qui ne lui suffit pas ; elle n'arrive plus à déclencher ce souvenir, et semble se résigner à ne plus la voir. D'un coup la distance physique devient plus importante, et ne peut plus être dominée par la raison ni les sentiments.

Dans *Ved Vejen* le souvenir involontaire est indissociable de la présentation de Katinka, pour qui le passé est une plus grande source de plaisir que son présent dominé par la maladie et un mariage raté. C'est quand Katinka nourrit les colombes, et entend leur cri, qu'elle pense à sa maison d'enfance :

> Der havde været så fuldt af dem hjemme i den store købstadsgård… Hvor de havde sværmet om Dueslaget der lige over Værkstedsporten... Det var som man hørte en Kurren og Murren blot man tænkte på gården derhjemme. [325]

Il suffit de penser à la maison pour avoir l'impression d'entendre leur roucoulement ; c'est cette sensation qui reste la plus forte dans ses souvenirs. Mais le son semble également la ramener à la maison, et on l'indique – « juste là » – comme si pour un instant elle était aussi présente que sa maison actuelle, et les colombes qu'elle nourrit aujourd'hui. Ces marqueurs

---

lampe, et elle l'entendait rire, comme elle riait chaque fois qu'elle voyait Tine pleurer à chaudes larmes. Car Tine, qui prenait la vie si gaiement, pleurait comme un veau sur un livre. Et maintenant ainsi, ses larmes commencèrent à couler l'une après l'autre. » p. 28.

[324] *Tine,* p. 104. « Non, elle avait beau faire, elle n'entendait plus, en lisant les mots, la voix de Mme Berg, elle ne voyait plus sa figure entre les lignes. Tout cela était si loin. On eût dit qu'il n'y avait plus de salut dans les souvenirs. » p. 127.

[325] *Ved Vejen,* p. 18. Je traduis : « Il y en avait beaucoup chez elle à la grande maison… Comme ils volaient autour là-bas juste au-dessus de la porte de l'atelier… C'était comme si l'on entendait un roucoulement dès que l'on pensait à cette maison. »

spatiaux et temporels sont des signes déictiques de l'immanence des objets et du sujet qui les perçoit (c'est-à-dire du *je*), et qui rappellent « l'indexicalité »[326] dont parle Bernard Vouilloux : les éléments isolés (objets, détails) font partie intégrante d'une totalité qui n'émerge que progressivement, au fil des pages, de leur juxtaposition. Les images et sensations retrouvées chez Herman Bang créent une narration fragmentée, où la chronologie fluide du récit suit les impressions subjectives des personnages.

Tableaux vivants

La section précédente a mis en évidence la dimension synesthésique associée aux souvenirs impressionnistes, qui nous empêche d'imposer une taxonomie parfaitement définie, puisque l'impressionnisme ekphrastique et l'impressionnisme phénoménologique se croisent. Il en est de même dans le cas du tableau vivant, qui repose autant sur les marqueurs ekphrastiques que les marqueurs théâtraux dont il était question dans les textes « scéniques » de Henry James. La focalisation sur les surfaces et l'immédiat crée aussi des scènes puissamment évocatrices se concentrant sur les positions physiques des personnages, et nous trouvons surtout chez Herman Bang des exemples de l'importance de la situation du corps. Pour Liliane Louvel, ceci relève d'une autre catégorie d'écriture visuelle, le « tableau vivant », une composition où les positions des personnages sont « parlantes » et les « gestes codifiés » [327]. Les scènes d'intérieur de Herman Bang placent parfois les personnages dans des postures qui suggèrent leurs émotions et caractères. Cette scène de *Ved Vejen* nous fait regarder les mains de Katinka de plus près : « Marie kom ind og stod med Lampen ved Klaveret. Lyset faldt paa Katinkas lille smalle Ansigt og de hvide, gennemsigtige Hænder, der blev liggende paa de sidste Taster. »[328]

La trajectoire de la lumière est décrite de manière précise et presque technique, ce qui crée une scène montrant Marie qui illumine le visage et les mains de Katinka. La scène a des éléments de l'effet-tableau, la lampe de Marie introduisant l'élément visuel, mais elle possède également, outre une possible symbolique religieuse, une qualité théâtrale et cette lumière s'apparente à un projecteur. La description est superficielle et se concentre sur le visage maigre de Katinka et la pâleur de ses mains, ainsi que les objets qui l'entourent, la lampe et le piano. La lumière met l'accent sur sa pâleur et sa maigreur ; étroite et transparente, elle devient

[326] Bernard Vouilloux, *L'Art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 157.
[327] Liliane Louvel, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 38.
[328] *Ved Vejen*, p. 148. Je traduis : « Marie entra et tint la lampe près du piano. La lumière tombait sur le petit visage étroit de Katinka, et les mains blanches, transparentes, qui restaient sur les dernières touches. »

presque spectrale. Elle est placée sous la lumière, mais la description semble réduire sa visibilité. Les mains qui s'attardent sur les touches du piano évoquent à la fois sa faiblesse physique et la faiblesse de sa personnalité ou sa situation—ce geste indécis et passif rappelle son impuissance et sa tristesse, tout comme la « petite pause » qui précède tout ce qu'elle dit. C'est aussi cette pause dans ses gestes qui produit l'aspect pictural du moment : pour un instant, tout est figé par un gros plan.

Nous pourrions rapprocher cette focalisation sur un aspect du corps du personnage des types d'hypotypose proposés par Anne Surgers. Surgers distingue entre l'hypotypose dans le discours et dans le tableau, mais propose plus généralement qu'il s'agit d'une forme qui « opère par translation des émotions d'un sens à l'autre »[329]. Dans les tableaux, « l'hypotypose par empathie » apparaît quand le spectateur s'identifie au personnage car « dans un mouvement centripète, le tableau attire le spectateur »[330]. Elle donne l'exemple de la *Madone de Lorete* par Caravage : une focalisation sur les pieds du pèllerin agenouillé au premier plan stimule l'empathie du spectacteur, le poussant à s'y identifier. Les mains de Katinka, restées immobiles sur les touches du piano, ont une fonction similaire, et marquent ainsi la recherche intermédiale dans l'écriture de Herman Bang. En figeant la scène, et en renforçant la « saturation picturale » à travers la lumière, ce passage fait transparaître l'intériorité du personnage à travers le silence.

Dans *Tine* les configurations physiques peuvent également montrer des subtilités dans les rapports entre les personnages. Plusieurs scènes se focalisent sur l'amitié entre Tine et les Berg en nous montrant les positions de chacun. Au début, nous partageons le point de vue de Fru Berg, qui observe Tine et Berg de loin. On apprend qu'elle ne s'intéresse pas à leur conversation, sur les fleurs, et c'est cette distance mentale, préfigurant l'éloignement réel dans le récit, qui produit la visualisation particulière. Ces moments où elle se distancie d'eux sont représentés par un tableau où elle les regarde travailler dans le jardin : « kun som et par skygger mellem roserne, hvor det skumrede »[331].

Avec son économie habituelle, Herman Bang enveloppe les deux personnages dans un flou poignant ; ils ne sont momentanément plus que des ombres pour Fru Berg, qui sera bientôt réellement séparée d'eux. Le temps est figé et condensé, suggérant un avant et un après à travers cette image fragmentaire. Les positions physiques des personnages donnent cette vision

[329] Anne Surgers, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 214.
[330] *Ibid.*, 219.
[331] Herman Bang, *Tine*, Copenhague, Borgen, 1986, p. 27. « A mesure que le crépuscule tombait, elle ne voyait plus que des ombres affairés au milieu des roses. » Herman Bang, *Tine*, sans nom de traducteur, Paris, Stock, 1997, p. 36.

immédiate d'une situation plus générale, un tableau fugace qui s'inscrit dans les relations complexes entre ces trois personnages.

Les positions physiques révélatrices n'apparaissent pas uniquement dans des scènes figées, et le mouvement y apporte une tension supplémentaire, presque théâtrale. Tine se souvient d'un matin où Fru Berg l'a embarqué dans une étrange plaisanterie :

> Hun taenkte paa den Morgen, hvor Skovrideren var kommen i Gangdoren, just som de sad i Sengene i deres bedste Snak, og Fru Berg pludselig havde grebet hende i begge Benene—Skovrideren var allerede paa Trappen—og havde trukket hende ned under Skovriderens Dyne—han var allerede ved Doren… [332]

Ce que Tine décrit comme « une drôle d'idée », semble montrer, par la position physique, l'étrange rôle de Tine dans le couple Berg. Fru Berg démontre soit une liberté et une simplicité sans inhibitions, soit une sexualité confuse ; et son geste préfigure la relation entre Tine et son mari, apparemment par hasard. Cet élément de hasard domine dans le développement de la relation, qui n'aurait jamais eu lieu sans la dévastation de la guerre. Plus tard, un autre tableau vivant souligne le rapport direct entre ce désordre et les comportements des personnages : « Og midt mellem Ruinerne af sit Hjem, under sin Hustrus Billede, tilfredsstillede Berg sit pinefulde, sit nagende Begaer. »[333]

Une description simple dessine la position des personnages et montre la femme de Berg toujours présente même dans cette intimité, et placée au-dessus presque comme un objet de révérence. Le texte situe cette relation dans le désordre, la liant à la destruction personnelle engendrée par la guerre. Contrairement à la femme de Berg, Tine elle-même n'est pas décrite dans la scène ; même si nous savons qu'elle est présente, son absence verbale réduit son impact sur la scène. Pour Heede, la relation entre Tine et Berg est « en logisk konsekvens af den totale normløshed »[334]; la destruction a fait perdre la raison, provoquant cette relation qui n'aurait jamais existé autrement. La maison est en ruines, laissant la place à cette rupture des règles sociales. Cependant, les normes ne sont pas tout à fait perdues au plan visuel, car il reste clair par la position de son portrait que Fru Berg reste la maîtresse de la maison et le vrai amour de Berg.

Une scène juste après la mort de Tine rappelle ce positionnement significatif. Son corps, cette

[332] *Ibid*., p. 12. « Elle songeait à un certain matin où, au beau milieu de leur papotage, elles avaient entendu arriver l'inspecteur des forêts, et où Mme Berg l'avait brusquement saisie par les pieds – l'inspecteur était déjà dans l'escalier – et l'avait fourrée sous l'édredon de son mari, déjà sur le seuil de la porte ». p. 19.
[333] *Ibid*. p. 136. « Et ce fut au milieu des ruines de son foyer, sous le portrait de sa femme, que Berg assouvit son douloureux, son torturant désir. » p. 164.
[334] Per Sørensen, *Vor Tids Temperament*, Copenhague, Gyldendal, 2009, p. 142. Je traduis : « la conséquence logique de cette absence totale de normes ».

fois sans vie, est de nouveau montré allongé sous le portrait de Fru Berg : « Men Tinka og Maren ordnede i Kammeret om den Døde: hun laa med foldede Haender paa sin Seng under Fruens Billede. »[335] La symbolique visuelle de la scène rend visible la hiérarchie visuelle imposée par le tableau de Fru Berg qui domine le lit et à laquelle Tine, même morte, est encore soumise. L'image des deux femmes immobiles, l'une morte et l'autre immortalisée en peinture, crée un lien étrange entre elles, rappelant leur relation ambiguë : à la fois meilleures amies et rivales romantiques, leur séparation a mené à cette situation tragique. Le silence des personnages est parlant, leurs gestes ou positions parfois indiquant les rapports complexes entre eux, et parfois leur intériorité. Le texte montre à travers ces images brèves l'ensemble des gestes qui crée un personnage, sans rentrer dans toute leur intimité, laissant un élément de hasard et de variabilité dans leurs comportements : cet aspect fragmenté et fluide qui est présent dans toute représentation impressionniste, et qui rappelle le rôle de cet outil d'écriture dans la progression vers la littérature moderniste.

Les images en série

Une image isolée peut faire partie d'une série d'idées subtilement liées. Dans *Ved Vejen* certaines images et objets reviennent le long du livre, donnant un rythme ou une structure emblématique à la mosaïque du récit. Peut-être l'image la plus fréquente dans cette présentation rythmique de l'histoire serait-elle celle des mains des personnages. Une première présentation de Katinka la place les mains sur les genoux : « Madame Bai était assise sur le banc à côté de la porte, ses mains sur ses genoux, à regarder les champs. » (« Fru Bai satte sig paa Bænken udenfor Døren med Hænderne i Skødet og saa' ud over Markerne »)[336]. Cette scène montre sa passivité, et en mentionnant les mains, cette partie du corps devient une figure importante dans la présentation du personnage. Mais le texte ne s'intéresse pas seulement à celles de Katinka ; quand Madam Linde observe les dons des paroissiens, les mains révèlent leur générosité : « Les mouvements des mains n'étaient pas les mêmes quand ils donnaient peu et quand ils donnaient plus » (« Hænderne havde ikke samme Bevægelse, af Lommerne, naar de lagde lidt, og naar

[335] Herman Bang, *Tine*, Copenhague, Borgen, 1986, p. 177. « Mais Tinka et Maren arrangèrent la chambre où l'on avait déposé la morte. Les mains jointes, elle était couchée sur son lit au-dessous du portrait de Mme Berg. » p. 212.
[336] Herman Bang, *Ved Vejen*, p. 17.

de lagde mere »)[337].

Madame Linde regarde les mains des gens pour essayer de juger leurs comportements, alors que dans la relation entre Katinka et Huus les mains expriment l'intimité. Le contact entre les mains est un geste récurrent ; par exemple quand ils préparent leurs affaires pour le voyage, Katinka appuie ses mains sur celles de Huus, et quand ils se quittent Huus prend ses mains d'un geste presque violent pour les embrasser : « il prit ses mains brusquement et les embrassa plusieurs fois » (« han *rev* hendes Hænder til sig og kyssede dem og kyssede »[338]). Ce geste représente une des seules manifestations de passion physique entre Huus et Katinka, et c'est de nouveau à travers les mains que leurs sentiments se transmettent.

Lorsque Katinka joue du piano, la scène se focalisent également sur les mouvements de ses mains, qui « trainaient sur les dernières touches » (« blev liggende på de sidste taster »), pendant qu'« elle jouait de manière trainante et lente » (« hun spillede slæbende og langsomt »)[339]. Les mains de Katinka sur le piano résument son caractère passif et faible. Juste après la mort de Katinka, Agnes joue une mélodie triste au piano. Son style et ses mouvements semblent alors faire partie d'un hommage physique à Katinka : « Agnes laissait ses mains glisser lentement sur les touches » (« Agnes lod hænderne glide lidt, langsomt, op og ned ad klaviaturet. »)[340].

Cette manière langoureuse de jouer du piano est en contraste avec le caractère plutôt vif d'Agnes, ce qui souligne le lien avec Katinka, et continue la focalisation sur les mains dans la présentation du protagoniste et de son entourage. La série d'images permet à de simples positions physiques d'exprimer les émotions des personnages, et porter des nuances différentes selon les personnages ou situations concernés. Les mouvements des mains caractérisent Katinka et son rapport avec Huus, mais aussi l'observation sociale de Madam Linde.

Cette manière de regarder les détails de près ne se limite pas aux personnages. Les fleurs, autre figure visuelle, sont traitées de façon similaire. Les roses apparaissent régulièrement dans *Ved Vejen*, suivant le protagoniste sans jamais rentrer pleinement dans un rapport métaphorique ou symbolique stable. Déjà, dans la première partie, les fleurs séchées que Katinka garde en souvenir de sa jeunesse apportent un sens visuel de la mélancolie du personnage, qui étreint silencieusement une guirlande de son mariage. Similairement, en s'occupant des fleurs dans le

[337] *Ibid.*, p. 51.
[338] *Ibid.*, p. 122.
[339] *Ibid.*, p. 148.
[340] *Ibid.*, p. 216.

jardin, elle les regarde périr au début de l'hiver :

> …en Plæne med nogle højstammede Roser foran Lysthuset under hylden.
> Hun Så efter Roserne; der var et Par Knopper endnu. De havde såmænd blomstret trofast iår – hele Tiden.
> Men nu måtte de snart dækkes til... [341]

La narration paraît presque plate, occupée par ces détails assez vides, mais qui semblent cacher un sens plus complexe. La scène annonce l'arrivée de l'hiver, mais semble aussi chargée d'une autre mélancolie ; l'ellipse qui suit la décision de s'occuper de couvrir les fleurs suggère une lassitude, que nous verrons ailleurs comme une caractéristique assez typique de Katinka. Katinka semble accepter avec réticence l'arrivée de l'hiver et cette responsabilité, s'occuper des fleurs, constitue donc une entrée dans la psychologie du personnage.

Comme dans *Tine*, où Berg et Tine partagent leur intérêt pour les fleurs, les images de fleurs permettent aussi une focalisation sur le concret dans le rapport entre Katinka et Huus. Ils s'intéressent tous les deux à « toutes ces petites choses » (« alle sådan små ting »)[342], et s'en occupent ensemble. Les roses reviennent également dans les souvenirs des montagnes racontés par Huus, où l'aube devient « une vaste mer rouge dorée, dit-il, faite à moitié d'or et à moitié de roses, sur tous les sommets » (« et mægtigt gyldenrødt Hav, sagde han, halvt saadan af Guld og halvt af Roser »)[343].

La couleur vive et la description puissante créent un contraste avec la scène précédente ; comme la vieille guirlande qui reste si précieuse pour Katinka, cette beauté du passé est clairement plus vivante que les vraies roses du jardin. D'autres roses du passé apparaissent quand elle rend visite à une amie, et reconnaît les tableaux que cette dernière a peints dans son enfance : « des tableaux de fleurs dans de petits cadres dorés. Il y avait des roses et des pensées avec de grandes gouttes de rosée comme des perles de verre, qui s'étalaient sur toutes les feuilles. Katinka les connaissait, Thora les avait peints quand elle était jeune » (« blomsterstykker i smalle forgyldte Rammer. Det var Roser og Stedmodersblomster med store Dugdraaber, der saa' ud som Glasperler, spredt over Bladene. Katinka kendte dem, Thora havde malet dem som ung Pige »)[344].

De nouveau les fleurs peintes dans la jeunesse du personnage ont un pouvoir visuel plus grand que celles du jardin, qui inspirent même de la pitié, quand Marie veut les couper et Katinka

[341] *Ibid.*, p. 18. Je traduis : « …une pelouse avec quelques roses devant le pavillon et sous le sureau. Elle regarda les roses ; il y avait encore quelques bourgeons. Ils avaient d'ailleurs bien fleuri cette année, tout le temps. Mais maintenant il faudrait les couvrir... »
[342] *Ibid*. p. 34.
[343] *Ibid.*, p. 72.
[344] *Ibid.*, p. 132.

souhaite les laisser sur le cerisier :

Kirsebærtræernes Blade laa gule over Plænen; et Par smaa Roser blomstrede endnu.

Marie vilde plukke dem.

-Nej, sagde Katinka: det er Synd—lad dem sidde.[345]

Des fleurs les entourent quand ils se promènent dans le cimetière, scène qui semble préfigurer l'enterrement de Katinka, où les fleurs prennent de nouveau une importance visuelle ; Huus a envoyé une couronne mais les fleurs sont fanées quand elles arrivent. Les amis de Katinka les apportent au tombeau et les regardent, observant qu'elles ont dû être très jolies. Mais quand Agnes les place sur le tombeau, les pétales se détachent : « Agnes knælede halvt ned og lod kransen glide lempeligt ned på kisten. Rosernes blade spredte i faldet. »[346] Les fleurs abimées sur le tombeau créent de nouveau un contraste entre la dégradation du présent et le potentiel romantique. A travers cette image de beauté perdue le texte nous laisse esquisser la tragédie de cette relation manquée. Les roses, et les fleurs en général, ont une fonction symbolique pour le protagoniste, mais à laquelle un sens fixe n'est jamais attribué. Comme les objets associés à son mariage, il pourrait s'agit d'une synecdoque partielle, qui fait référence plus à la projection d'espoirs non-réalisés, qu'à une réalité concrète.

La série de représentations différentes des fleurs les place sous différentes lumières, vacillant entre celle de la vérité décevante et celle de l'imaginaire que les personnages leur attribuent : nous sommes face à une métaphore obsédante, pour reprendre l'expression classique de Charles Mauron, métaphore qui subit ce que Pierre Glaudes, commentant Mauron, appelle une « réorganisation permanente ».[347] Ces objets physiques qui réapparaissent sous différentes lumières au cours des livres donnent de l'importance non seulement aux fragments individuels mais aussi à leur totalité. Elles rappellent les familles de tableaux de Monet, représentant différentes vues de l'eau à Argenteuil, ou la séries des Meules. Les reflets dans les scènes de Herman Bang créent non seulement une totalité, mais aussi une variété, la scène n'est jamais vraiment la même, mais ces mains traînantes sur le piano réapparaissent et soulignent la complexité du geste et du regard. Ainsi chez Herman Bang, comme dans les séries de Monet, nous avons la sensation de ne jamais voir un produit fini ou figé, mais une variabilité subtile et continue.

[345] *Ibid*. p. 175. Je traduis : « Les feuilles jaunes des cerisiers couvraient la pelouse ; quelques petites roses fleurissaient encore. Marie voulait les cueillir. – Non, dit Katinka, ce serait dommage, laisse-les. »

[346] *Ibid*. p. 199. Je traduis : « Agnes se mit à genoux, et laissa la couronne glisser doucement sur le tombeau. Les feuilles des roses se separèrent dans la chute. »

[347] Pierre Glaudes, « L'avenir de deux illusions », dans *Personnage et histoire littéraire : actes du colloque de Toulouse, 16-18 mai 1990*, p. 174.

Ecrire ou illustrer

L'envie d'être moins « descriptif et illustratif » dans ses projets pour *La Muse Tragique* souligne l'importance des notions visuelles dans les nouvelles de Henry James. La complexité du lien, qui apparaît plus généralement chez Henry James, entre l'écriture et la picturalité est justement démontrée par la notion d'illustration. La même année Henry James réfléchit à son héritage littéraire, et espère laisser « un grand nombre de choses *courtes* et parfaites, *nouvelles* et récits, illustrant bien des aspects de la vie, la vie que je vois, que je connais, que je ressens » (« a large number of perfect *short* things, *nouvelles* and tales, illustrative of ever so many things in life—in the life I see and know and feel »[348]). Ici l'illustration suggère plutôt la capacité des nouvelles d'évoquer de nombreuses impressions de vie, sans alourdir le texte. En 1891, dans un autre projet de nouvelle (probablement pour « The Real Thing »), la qualité illustrative est essentielle à l'expression de « l'idée » : « Cela doit être une idée, ce ne peut pas être une histoire dans le sens vulgaire du mot. Ce doit être une image qui illustre quelque chose. Dieu sait que cela suffit—si cela illustre » (« It must be an idea – it can't be a story in the vulgar sense of the word. It must be a picture; it must illustrate something. God knows that's enough – if the thing *does* illustrate. »[349]

Ces perspectives changeantes sur la qualité illustrative du texte semblent caractéristiques du rapport de Henry James à l'image : elle a un rôle ambigu dans son écriture et peut à la fois servir d'outil d'expression et risquer de brouiller la compréhension. Quelle conception picturale peut-on distinguer dans les nouvelles de Henry James ? En quoi les limites imposées par la forme influencent-elles la visualisation impressionniste ?

Les théories plus générales sur la nouvelle ne nient pas ce potentiel pictural. Valerie Shaw promeut une vision de la nouvelle où la comparaison avec les arts visuels aurait un effet important sur cette forme de fiction, basée sur les idées de Henry James mais aussi sur celles de Edgar Allen Poe, déjà dans les années 1840. Poe souligne « l'unité d'impression » (« unity of impression ») de la fiction courte, où la lecture est suffisamment rapide pour ne pas être

[348] Henry James, F.O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock (eds), *The Notebooks of Henry James*, New York, Braziller, 1955, p. 101.
[349] *Ibid.*, p. 103.

obligatoirement rompue[350]. Une forme courte mais complète est satisfaisante pour le lecteur, et la source de cette satisfaction est comparable à la réception d'un tableau : « Et par de tels moyens, avec un tel soin et une telle habilité, un tableau est peint qui laisse dans la conscience de celui que le regarde, un sentiment de la plus grande satisfaction » (« And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with kindred art, a sense of the fullest satisfaction. »)[351]

Contrairement au roman, la nouvelle ne révèle que l'essentiel : « l'idée de l'histoire a été présentée sans défauts, car sans réagencements » (« the idea of the tale has been presented unblemished, because undisturbed »)[352]. La nouvelle est construite d'une façon très précise, permettant aucune déviation de son idée principale, et aucune intrusion. Shaw souligne l'envie de Henry James d'utiliser la nouvelle pour exprimer les idées complexes de façon concise :

> Henry James passionately enunciated, both in his critical pronouncements and in his own creative work, the aesthetic paradox at the heart of short-storywriting, luxuriating in the form's power to combine richness with concision, "to do the complicated thing with a strong brevity and lucidity."[353]

Ce désir de clarté et de richesse établit un rapport naturel à la visualisation, même simplement dans le lexique employé pour le décrire, Poe évoquant la peinture et Henry James la lumière. Liliane Louvel note les similitudes entre la conception de la nouvelle proposée par Poe et Henry James et l'ekphrasis : « Ekphrasis was and is a 'detachable piece', an autonomous piece, like the short story. It is compact and a unit. »[354] Les nouvelles partagent les limites formelles de l'ekphrasis, et en tant qu'objets complets et compacts permettent de « encapsulate or radiate » une image de façon plus simple que dans la fiction longue[355]. De plus, tout comme l'ekphrasis, la nouvelle est un exercice de rhétorique, dont l'auteur et le lecteur sont tous deux conscients des limites imposées, des contraintes (« contrived »), proche de l'exercice de style : « one aspect of the delight offered by short stories would be an awareness of something contrived and highly stylized »[356].

---

[350] Edgar Allen Poe, *The Raven and The Philosophy of Composition*, New York, Paul Elder and Company, 1907, p. 21.
[351] Edgar Allen Poe, « excerpt from Hawthorne review », en ligne : http://www.people.virginia.edu/~sfr/enam315/texts2/eaphawthorne.html
[352] *Idem*.
[353] Valerie Shaw, *The Short Story: A Critical Introduction*, Abingdon, Routledge, 2014, p. 11. « Henry James énonça avec passion, à la fois dans ses écrits critiques et dans sa fiction, le paradoxe esthétique au coeur du genre [la nouvelle], s'abandonnat à la force de cette forme qui combine richesse et concision ».
[354] Liliane Louvel, « "A Skilful Artist has Constructed a Tale" Is the short story a good instance of "word/image"? Towards intermedial criticism », *Journal of the Short Story in English*, 56, Spring 201, p. 4.
[355] *Ibid*., p.14.
[356] Valerie Shaw, *The Short Story: A Critical Introduction*, p. 11.

Liliane Louvel distingue les façons d'inscrire le visuel dans les textes longs et courts ; l'image peut être « embedded » dans le roman, mais lier sa forme (« shape ») à l'image qu'elle contient nécessite plus d'effort de la part du lecteur que de voir l'image qui peut « take up the whole space of a short story »[357]. Liliane Louvel propose de distinguer deux formes de nouvelles : l'image comme histoire (« the image as story »), où l'image constitue le récit (« the image as described in the short story constitutes the narrative and the body of the story »), et « la nouvelle comme image » (« the short story as image »), où nous pouvons lire la nouvelle de la même manière qu'une image. C'est cette deuxième forme qui donne naissance au tiers pictural : « [it] leaves the imprint of one on the reader's inner screen, an instance of what I call 'the pictorial third' »[358]. Peut-on alors distinguer une forme particulière d'impressionnisme littéraire spécifique à la nouvelle ?

La forme courte permet une autre conception visuelle de l'écriture, les nouvelles apparaissant souvent comme des images indépendantes, parlantes. L'idée de la nouvelle qui fonctionne comme une « picture » indépendante est récurrente dans les notes de Henry James. Comme nous l'avons vu, les repères picturaux sont un trait généralement fréquent dans les textes théoriques de Henry James, et la genèse des textes est souvent exprimée par des termes visuels, dans ses romans comme dans ses nouvelles. L'expression « the picture blooms » décrit le moment d'inspiration de la nouvelle « The Solution », avec le même terme que Poe emploie pour décrire la satisfaction d'un objet de fiction court et complet. Les nouvelles planifiées pendant la période entre 1889 et 1895 sont répétitivement décrites par des termes communs, soulignant l'application de Henry James à la limitation du texte, et faisant également référence à ces mêmes notions picturales. Les notes de Henry James sur « L'Europe » (1899) et « Le Fonds Coxon » (1894) font respectivement référence au « pictorial sense » et au « pictorial treatment »[359]. Les notes sur les nouvelles « Le Chaperon » (1891), « L'Europe », « La Vie privée » (1892) et « Le Fonds Coxon » partagent une préoccupation pour et la picturalité et la brièveté. « L'Europe » doit être « une gemme formellement vive, rapide et brillante » (« gem of bright, quick, vivid form »). « La Vie privée » doit être « très brève, très légère, très vive » (« very brief – very light – very vivid ») et « Le Fonds Coxon » « une petit tableau vif » (« a small, vivid picture »[360]). Le volume réduit de ces travaux est associé à une puissance visuelle

[357] Liliane Louvel, « "A Skilful Artist has Constructed a Tale" Is the short story a good instance of "word/image"? », p. 14.
[358] *Ibid*. p. 2.
[359] Henry James, F.O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock (eds), *The Notebooks of Henry James*, New York, Braziller, 1955, pp. 152, 161.
[360] *Ibid*., pp. 55, 135.

(« bright », « vivid »), l'action étant résumée dans une « picture », ainsi qu'à la rapidité (« quick »), et la légèreté (« light »)[361]. La nouvelle comme une forme similaire à un tableau, à l'ekphrasis, ou plus généralement un « hybrid object »[362] entre le visuel et le verbal, semble donc essentielle à la façon dont Henry James concevait les siennes.

Dans les nouvelles elles-mêmes, certains de ces mêmes termes, et d'autres mots liés à la perception visuelle, reviennent dans la narration, comme autant de rappels métatextuels de ce souci de représentation rapide et visuelle. Nous pourrions donc nous attendre à de nombreux exemples du deuxième cas décrit par Liliane Louvel, mais l'utilisation d'un langage visuel dans les nouvelles ne mène pas forcément à une écriture visuelle. Il ne s'agit pas toujours de passages avec un accent fort, autre que purement lexical, sur les images. Par exemple, dans « La Vie Privée », le narrateur souhaite mieux comprendre le caractère de l'auteur mystérieux Clare Vawdrey, et essaie de « le voir avec plus de netteté » (« see him more vividly »), sans que ceci soit accompagné de description physique ou d'impression visuelle, car il s'agit simplement de l'évocation de la meilleure compréhension qu'il souhaite avoir de lui d'un point de vue intellectuel. Le protagoniste de « Le Chaperon » arrive « vividly » à une prise de conscience, et nous apprenons que l'évidence des infidélités de sa mère est « vivid »[363], et le scandale qui l'entoure est également décrit avec un vocabulaire visuel : « She had been the heroine of a scandal which had grown dim only because, in the eyes of the London world, it paled in the lurid light of the contemporaneous »[364].

Il ne s'agit pas d'écriture proprement visuelle, mais d'une saturation de mots liés à la vue et la lumière. Il n'y a pas d'effet particulier de représentation visuelle ; le lecteur n'est pas amené à voir, malgré la présence de marqueurs de visualisation dans le texte tels les yeux et l'illumination. Le visuel a cependant un rôle dans la focalisation sur la visibilité sociale, et a donc une importance thématique autant que stylistique. Hannah lie l'impressionnisme de Henry James à cette représentation de la tension entre vie publique et vie privée, en faisant référence et à ses romans et à ses nouvelles. Il donne l'exemple de « The Private Life », et de la séparation entre les identités publique (sa vie sociale), et privée (l'écriture) de l'auteur Vawdrey.[365]

[361] Ibid., pp. 135, 152.
[362] Liliane Louvel, ""A Skilful Artist has Constructed a Tale" "Is the short story a good instance of 'word/image'? Towards intermedial criticism", *Journal of The Short Story in English*, 56, Spring 2011, p. 2.
[363] Il semblerait cependant que comme « impression », « vivid » est un mot clé chez Henry James, apparaissant par exemple 18 fois sous différentes formes dans « The Spoils of Poynton » (1897).
[364] Henry James, « The Chaperon » (1891), en ligne : http://www.gutenberg.org/files/2718/2718-h/2718-h.htm. Je traduis : « Elle avait été l'héroïne d'un scandale qui s'était amenuisé uniquement parce qu'aux yeux du monde à Londres, il avait pâli face à la brillance de ce qui était nouveau ».
[365] Daniel Hannah, *Henry James, Impressionism and the Public*, Farnham, Ashgate, 2013, p. 33.

Hannah souligne que cette nouvelle, comme « Le Fonds Coxon », est parmi celles que Henry James lie directement à une forme d'écriture impressionniste (à travers les expressions « impressionistic » et « impressionize it » citées ci-dessus), se servant d'un narrateur-spectateur qui observe les autres personnages. Ce narrateur n'est pas neutre, et comme Hannah le rappelle, brouille les lignes entre privé et public : « [his] conception of himself as outside, passively absorbing, rather than inside, instigating the drama, builds on his conviction that he can easily separate his public observant role from his more theorizing one »[366].

L'action de « The Chaperon » est assez concentrée dans le temps, et ce n'est qu'à travers des « visions » que le futur possible des protagonistes est évoqué :

> Rose Tramore had a hot hour during which she almost entertained, vindictively, the project of "accepting" the limpid youth until after she should have got her mother into circulation. The cream of the vision was that she might break with him later.[367]

Bien que les pensées de Rose ne soient pas transmises de façon visuelle, elles sont décrites comme une « vision ». L'adjectif « limpid » fait également partie de ce vocabulaire visuel qui n'a pas la fonction de nous faire visualiser le personnage. Similairement, dans « The Coxon Fund », le narrateur voit sa description exagérée du discours du personnage comme une « picture »[368], qui anticipe l'avenir de leur relation. Liliane Louvel note qu'un lien plus abstrait à la picturalité peut être transmis à travers les titres :

> Certains titres jouent le rôle de trompe-l'œil *: Portrait of a Lady*, de Henry James, ou encore *Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce, affichent leur souci de tracer un « portrait » plus textuel que pictural. Cependant, si les portraits de Stephen ou de Isabel restent bien dans les limites picturales, on sait combien les questions d'esthétique agitent les deux œuvres. Le titre, métapictural, souligne l'intention de l'auteur payant une dette lointaine à l'analogie de l'ut pictura poesis. [369]

Le rapprochement analogique et métapictural entre la forme et l'esthétique est un trait particulièrement marqué dans les nouvelles. C'est justement dans les notes pour ses nouvelles que Henry James fait une de ses références à l'application de l'impressionnisme à l'écriture. Shaw rapproche la nouvelle de l'impressionnisme, sa picturalité plus générale correspondant

---

[366] *Ibid*. p. 28.

[367] Henry James, « The Chaperon » (1891), en ligne : http://www.gutenberg.org/files/2718/2718-h/2718-h.htm « Rose connut une heure mouvementée pendant laquelle, par esprit de vengeance, elle en vint presque à nourrir le projet « d'agréer » ce jeune homme transparent, jusqu'au moment où elle aurait remis sa mère sur les rails. Le plus beau de cette vision était qu'elle pourrait rompre avec lui par la suite. » Traduction de François Piquet : Henry James, Edition établie par Annick Duperray, *Nouvelles complètes vol. III 1888-1898*, Paris, Gallimard, 2001. p.489.

[368] Henry James, « The Coxon Fund » (version de 1915), en ligne : https://www.gutenberg.org/files/1193/1193-h/1193-h.htm

[369] Liliane Louvel, *L'œil du texte : Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 150.

particulièrement bien à la forme moderne :

> The picture may resemble a domestic interior of the Dutch realist school, a full-length portrait in which the character of the sitter is paramount, or, as the tendency is in the modern short story, an Impressionist painting, where objects are not determinate and surfaces are not organized according to representational outline.[370]

Même si une nouvelle peut prendre la forme d'un tableau, elle se prête particulièrement bien à la subjectivité et la fragmentation de l'impressionnisme. Ceci correspond également au jeu qui se met en place entre l'auteur et le lecteur dans les nouvelles, partageant une « conscience aigüe de la forme » (« acute consciousness of form »). La concision de la forme laisse au lecteur un travail d'interprétation parallèle à celui du spectateur d'un tableau impressionniste :

> The impact of many modern short stories resembles the effect of looking at an Impressionist canvas because it leaves a sense of something complete yet unfinished, a sensation which vibrates in the reader's or spectator's mind and demands that he participate in the aesthetic interchange between the artist and his subject.[371]

La lecture d'une nouvelle est un jeu de visualisation comparable aux tableaux impressionnistes qui demandent également un travail supplémentaire de perception. Liliane Louvel voit là un trait plus général du rapport texte-image : une « oscillation » où les deux coexistent dans une forme qui n'est ni purement l'un, ni l'autre[372]. Cependant, pour Shaw, les nouvelles sont enrichies par les éléments esthétiques que l'impressionnisme met en avant :

> In painting, lessened concern with representation allows emphasis to be thrown onto the richness and variety of colour, one of the principal means by which an essentially static picture held in a frame may be enlivened; similarly, the short-storywriter can concentrate on textures and moods, aiming, as one reviewer said in 1892, 'like a clever impressionist…for colour, air, and light" and capturing a 'supreme moment' of perception."[373]

La nouvelle est particulièrement prédisposée à la représentation des éléments de la perception. La représentation visuelle de « moments de perception » est centrale à certaines des nouvelles écrites par Henry James à cette période, et il pourrait de nouveau s'agir d'un rappel métatextuel

---

[370] Valerie Shaw, *The Short Story: A Critical Introduction*, p. 12. Je traduis : « le tableau évoque un intérieur de l'école réaliste hollandaise, un portrait en pied où le personnage du modèle est de première importance, ou, comme c'est la tendance dans la nouvelle moderne, un tableau impressionniste, dans lequel les objets ne sont pas définis ni les surfaces organisées par des contours marqués. »

[371] *Ibid*., p. 13. Je traduis : « L'impact de nombre de nouvelles modernes a le même effet qu'une toile impressionniste en ce qu'elles laissent un sentiment de complétude mais d'inachèvement, sensation qui résonne dans l'esprit du lecteur ou du regardeur et exige qu'il participe à une interaction esthétique entre l'artiste et son sujet. »

[372] Liliane Louvel, *L'œil du texte : Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p.84.

[373] Valerie Shaw, *The Short Story: A Critical Introduction*, p. 13. Je traduis : « En peinture, une preoccupation moindre pour la representation ouvre la voie à une richesse et une variété de couleurs, ce qui l'un des moyens principaux par lequel un tableau statique dans son cadre peut être rempli de vie. De même, le nouvelliste peut se concentrer sur les textures et les humeurs, visant, comme écrivait un critique en 1892, « à la manière d'un impressionniste habile, au rendu des couleurs, de l'air et de la lumière » et capturant « un moment de perception suprême » ».

de la nature visuelle de la nouvelle. Les narrateurs ont souvent une perception partielle des évènements ou du rapport entre les autres personnages.

Dans les notes pour « Europe » Henry James exprime une volonté d'impliquer son narrateur dans une réflexion précise sur cette forme de picturalité, car il prévoit d'en faire un « peintre impressionniste », mais finalement ce détail ne figure pas dans la nouvelle même. On retrouve cependant une narration subjective, poussée par le divertissement que représentent les protagonistes de cette nouvelle pour le narrateur, similairement à celui de « The Coxon Fund » et « The Private Life ». Des représentations visuelles de cet attrait apparaissent dans les trois nouvelles, et le désir de « voir » la vérité du personnage est représenté à travers des moment de degrés différents de concentration visuelle. Dans « The Private Life » la double identité de l'auteur Vawdrey est révélée au narrateur par un effet visuel :

> A servant, with a candle, had come out of the opposite room, and in this flitting illumination I definitely recognised the man whom, an instant before, I had to the best of my belief left below in conversation with Mrs Adney.[374]

C'est la lumière extérieure qui permet au narrateur d'identifier le personnage, et cette prise de conscience est une illumination. Le moment précis où le narrateur comprend forme un moment visuel, où l'accent est mis sur l'immédiateté : « in this flitting illumination », « an instant before ». Le visuel a donc aussi la fonction de compresser la narration, et d'éviter de plus longues considérations sur la nature du personnage. Comme dans les exemples précédents, il ne s'agit cependant pas d'écriture visuelle à proprement parler, le lecteur n'étant pas amené à voir le personnage lui-même, mais plutôt d'une conception visuelle de la pensée. Les éclairs sont également évoqués dans le même but ailleurs dans le texte. Un orage oblige le narrateur et Vawdrey à chercher un abri ensemble, et la nature « décevante » de ce dernier, ou de son comportement social, est soulignée par les éclairs qui projettent « une dure lumière sur une vérité irritante » (« a hard clearness upon the truth »[375]). A leur retour Mrs Adney a vécu un moment de vérité similaire, ayant, dit-elle, compris le narrateur « au milieu des éclairs » (« flashes of lightning »[376]). Cette façon de montrer le moment de compréhension rappelle la technique employée, de manière plus concrètement visuelle, par Herman Bang dans *Tine*. Le niveau réduit de picturalité, malgré la présence de la lumière, souligne le manque de fiabilité

[374] Henry James, *The Private Life, Lord Beaupré, The Visits*, New York, Harper and Brothers, 1893, p. 34. « Un domestique, bougeoir en main, sortait de la chambre d'en face, et dans la lueur vacillante je reconnus absolument l'homme que, me semblait-il, j'avais vu un instant plus tôt en train de bavarder avec Mrs Adney. ». *Œuvres complètes de Henry James, vol. 3 : Nouvelles 1888-1896*, traduites de l'anglais et présentées par Jean Pavans, Paris, Editions de la Différence, 2009, p. 483.
[375] *Ibid*., p. 70. p. 495
[376] *Ibid*., p. 73. p. 496.

du narrateur qui, en tant que dramaturge raté et jaloux de Vawdrey, voit surtout le reflet des jugements qu'il projette sur ce dernier. Cela rappelle la « révélation » du « Patagonia » : le narrateur voit, à travers une lumière claire, une « vérité » qui n'appartient qu'à sa propre subjectivité.

D'autres personnages intrigants pour le narrateur sont également observés de façon visuelle, parfois aussi avec une suggestion de l'économie verbale particulière aux images, et donc une plus grande saturation picturale. Les descriptions de Lady Mellifont montrent l'impression générale du narrateur en la considérant :

> I had originally been rather afraid of her, thinking her, with her stiff silences and the extreme blackness of almost everything that made up her person, somewhat hard, even a little saturnine. Her paleness seemed slightly grey, and her glossy black hair metallic, like the brooches and bands and combs with which it was inveterately adorned. She was in perpetual mourning, and wore numberless ornaments of jet and onyx, a thousand clicking chains and bugles and beads.[377]

La « noirceur » et la « pâleur » de son apparence démontrent l'importance de la réduction visuelle dans les techniques impressionnistes. En se focalisant sur cette qualité abstraite qu'elle dégage, plutôt qu'en s'intéressant aux détails de ses traits, l'impression totale de Lady Mellifont est transmise en un minimum de mots. Le texte donne cependant également une énumération des aspects spécifiques produisant cette impression, indiquant l'effet que ses accessoires produisent quand elle se déplace. Cette fois, le narrateur agit plus concrètement comme médiateur d'impressions, accompagnant son jugement par de l'évidence visuelle.

La combinaison d'images figées et en mouvement font de Lady Mellifont une figure visuelle fragmentaire, réprésentée par des stratégies intermédiales faisant références aux arts pratiqués par les différents personnages de la nouvelle. Lady Mellifont se promène en même temps que le narrateur, et émerge dans un tableau formé par les montagnes :

> a bend in the valley showed us Lady Mellifont coming toward us. She was alone, under the canopy of her parasol, drawing her sable train over the turf ; and in this form, on the devious ways, she was a sufficiently rare apparition.[378]

C'est le paysage qui révèle la présence de Lady Mellifont, et qui fournit l'aspect pictural de son « apparition », pour lequel le virage a une fonction théâtrale, comme un rideau qui s'ouvre. Les chemins tordus la cachaient, et son « apparition » est remarquable, non seulement parce

[377] *Ibid*., p. 10. « A l'origine, j'avais eu plutôt peur d'elle : je l'avais trouvée, avec ses silences rigides et l'extrême noirceur de tout ce qui constituait sa personne, assez dure, et même un peu saturnienne. Sa pâleur était légèrement grisâtre, sa chevelure noire avait des lueurs métalliques, comme les broches, les rubans et les peignes dont elle était implacablement décorée. Elle portait perpétuellement le deuil, avec d'inombrables ornements de jais et d'onyx, un millier de perles, d'péingles et de chaînettes tintinnabulantes. » p. 475.

[378] *Ibid*. p. 54. « Un virage de la vallée nous montra lady Mellifont se dirigeant vers nous. Elle était seule, sous le baldaquin de son ombrelle, sa traîne noire rasant l'herbe ; et, sous cet aspect, dans ce sentier tortueux, elle avait assez l'air d'une précieuse apparition. » p. 490.

qu'elle est rare, mais aussi pour les accessoires qui exagèrent son ampleur physique, un parasol et une traîne longue. Cette extension dans l'espace fait d'elle une « forme » abstraite qui n'interagit que physiquement avec son entourage. Mrs Adney, qui accompagne le narrateur, raconte l'effet similaire du paysage quand Lord Mellifont a disparu mystérieusement pendant une autre promenade :

> The place was simply one that offered no chance for concealment—a great gradual hillside, without obstructions or trees. There were some rocks below me, behind which I myself had disappeared, but from which on coming back I immediately emerged again.[379]

Malgré la nature très ouverte du paysage Lord Mellifont reste invisible à Mrs Adney, alors qu'elle disparait elle-même. Mrs Adney s'interroge sur la qualité étrange de Lord Mellifont, mais ici elle se focalise sur sa propre position sur la scène du paysage, s'observant elle-même comme de l'extérieur. Ce n'est qu'au moment où elle parle à Lord Mellifont qu'il réapparait « comme le soleil levant » (« like the rising sun »), prenant la même posture qu'ils observent au moment même de choisir sa perspective pour dessiner le paysage. Le paysage semble conçu pour l'accueillir, et pour la réussite de son esquisse :

> He leaned against a rock; his beautiful little box of water-colours reposed on a natural table beside him, a ledge of the bank which showed how inveterately nature ministered to his convenience.[380]

La réapparition de Lord Mellifont est assimilée à celle d'un acteur :

> I perceived, as we met him, that he looked neither suspicious nor blank: he looked simply, as he did always, everywhere, the principal feature of the scene.[381]

Les « scenes » figurent souvent dans « The Private Life », parfois comme rappel à la thématique du théâtre, et à l'oscillation complexe entre apparences et « vérité » privée, parfois dans un souci visuel se rapprochant plus de l'effet-tableau. La notion théâtrale des scènes est plus essentielle à l'action, l'écriture de théâtre étant une préoccupation importante pour ce groupe de personnages évoluant tous dans le milieu artistique. Le rapport entre les arts est notamment représenté par le couple Adney, un compositeur et une actrice, dans ce qui pourrait de nouveau être un rappel métatextuel de la réflexion de Henry James sur le lien entre le visuel et les autres formes d'expression :

> He set his beloved to music; and you remember how genuine his music could be—the only English compositions I ever saw a foreigner take an interest in. His wife was in them, somewhere, always; they

[379] *Ibid*., p. 59. « Il n'y avait absolument aucune possibilité de se cacher… Une grande pente douce, sans arbres ni obstacles. Il y avait quelques rochers en bas, derrière lesquels j'étais partie, et dont j'avais émergé en revenant aussitôt. » p. 492.
[380] *Ibid*., p. 62. « Il s'était appuyé contre un rocher ; sa belle petite boîte d'aquarelles était osée à côtée de lui sur un replat qui prouvait à quel point la nature assurait son confort en toute circonstance. » p. 493.
[381] *Ibid*., p. 61. Je m'aperçus, tandis que nous le saluions, qu'il n'avait l'air ni soupçonneux ni ébahi : il avait simplement l'air, comme il l'avait partout et toujours, d'être l'élément principal du paysage. » p. 493.

> were like a free, rich translation of the impression she produced. She seemed, as one listened, to pass laughing, with loosened hair, across the scene.[382]

Sa femme joue le rôle de muse dans ses compositions, et la façon dont elle s'inscrit dans son travail suggère une inspiration intermédiale et synesthésique. Adney compose avec les sensations qu'elle lui inspire, sa musique évoquant sa présence physique et son image, et passant donc d'un art sonore à l'évocation d'un art visuel ou scénique. La nouvelle propose donc une oscillation entre les arts qui reflète celle que Liliane Louvel attribue à cette forme littéraire, tout en thématisant la production artistique. En plaçant les arts en parallèle, mais dans un jeu intermédial qui ne permet pas de résolution, ou de représentation complète, le texte de Henry James repose sur une contradiction productive : l'impressionnisme littéraire agit comme l'évocation du non-représentable.

Lé début de la nouvelle permet de résumer le contexte dans lequel les personnages se trouvent, qui lui-même est caractérisé par une oscillation géographique :

> We talked of London, face to face with a great bristling, primeval glacier. The hour and the scene were one of those impressions which make up a little, in Switzerland, for the modern indignity of travel – the promiscuities and vulgarities, the station and the hotel, the gregarious patience, the struggle for a scrappy attention, the reduction to a numbered state. The high valley was pink with the mountain rose, the cool air as fresh as if the world were young. There was a faint flush of afternoon on undiminished snows, and the fraternizing tinkle of the unseen cattle came to us with a cropped and sun-warmed odour. The balconied inn stood on the very neck of the sweetest pass in the Oberland, and for a week we had had company and weather. This was felt to be great luck, for one would have made up for the other had either been bad.[383]

Le lieu de vacances agit comme contrepoint au vrai rapport entre les personnages, fermement ancré à Londres. En soulignant l'heure et son effet sur la scène, le texte se rapproche de la focalisation impressionniste sur les effets des conditions environnantes. Un tableau sensoriel s'établit, la qualité de l'air, les odeurs et les sons rejoignant la lumière de l'après-midi pour produire un ensemble d'effets spécifiques au moment partagé par ce groupe de personnages. Les traits du paysage apparaissent sous forme de liste, tout comme les caractéristiques

[382] *Ibid*., p. 12. « Il mettait sa bien-aimée en musique ; on se souvient combien sa usique pouvait être sincère : les seules compositions anglaises auxquelles j'aie vu s'intéresser un étranger. Sa femme s'y trouvait toujours quelque part ; ses œuvres étaient comme une traduction libre et profonde de l'effet qu'elle produisait. En les écoutant, on avait l'impression de la voir traverser la scène en riant, les cheveux défaits. » p. 476.

[383] *Ibid*., p. 5. « Nous parlions de Londres, en face d'un grand glacier abrupt et primitif. L'heure et le décor procuraient une de ces impressions qui conpensent un peu, en Suisse, le manque de dignité du voyage moderne : les promiscuités, les vulgarités, les gares, les hôtels, la patience dans les bousculades, la lutte pour un brin d'attention, la réduction à l'état de numéro. La haute vallée était rose de reflets de la montagne, l'air frais était vivifiant comme à l'origine de monde. L'après-midi étalait ses faibles lueurs sur les neiges persistantes, et le tintement fraternel du bétail nous parvenait avec une odeur de moisson ensoleillée. L'auberge avec ses balcons se situait à l'étranglement même du col le plus charmant de l'Oberland, et depuis une semaine nous avions de la compagnie et du beau temps. Jouir des deux était considéré comme une grande chance, car l'un d'habitude était censé consoler de l'autre. » p. 473.

« indignes » du voyage. Ce paysage agréable fonctionne cependant surtout comme le théâtre de leur histoire préexistante, et il contient plusieurs effets-tableaux, ou impressions sensorielles, qui forment un ensemble qui reste en-deça de toute possibilité de visualisation mentale précise pour le lecteur.

La nouvelle « Le Fonds Coxon » aborde une thématique similaire liée au comportement public et privé des personnages, et particulièrement à celui de Frank Saltram, auteur charismatique comme Vawdrey (et basé sur Coleridge, alors que « La Vie privée » est inspiré par une rencontre avec Robert Browning, comme les notes de James l'expliquent[384]). Comme dans « La Vie privée », Saltram est plus un miroir reflétant ce qui l'entoure qu'un individu tangible et pleinement perçu. Le narrateur essaie de le décrire à une jeune américaine qui vient écouter un discours de Saltram auquel l'intéressé lui-même n'est pas venu. Lorsqu'elle lui demande ce qu'elle aurait pu écouter, le narrateur le résume en une image plus abstraite :

> The exhibition of a splendid intellect… The sight of a great suspended swinging crystal—huge lucid lustrous, a block of light—flashing back every impression of life and every possibility of thought![385]

Il s'agit de nouveau de mise en scène, non de la présence physique cette fois, mais de l'intelligence. Celle-ci est impressionnante et vive, mais tellement vaste qu'elle englobe toute possibilité d'impression ou d'idée, la rendant impossible, et finalement vide. Saltram est un personnage impossible à saisir, pour le narrateur et pour le lecteur, et assez peu de détails sur lui sont fournis dans la narration. Ceux-ci sont surtout des descriptions physiques, et malgré la présence forte de ses « ideas » dans l'histoire, leur contenu n'est jamais précisé. La notion d'exposition mérite aussi notre attention. Le grand intellect de Saltram existe surtout quand il est présenté aux autres, tout comme le charisme de Lord Mellifont. Ce dernier est également le sujet d'une « exhibition » dans « La Vie Privée », au moment où le narrateur et Mrs Adney le découvre en train de dessiner dans les montagnes.

Ce langage lié à la représentation visuelle est également appliqué à Mrs Adney, une actrice, qui espère que Vawdrey écrira un rôle de qualité pour elle, car « she called for a canvas of a finer grain ». Etre l'objet de tous les regards est naturel pour elle, et fait partie de son aspect même en-dehors du théâtre :

---

[384] Henry James, F.O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock (eds), *The Notebooks of Henry James*, New York, Braziller, 1955, p. 109.

[385] Henry James, « The Coxon Fund » (version de 1915), en ligne : https://www.gutenberg.org/files/1193/1193-h/1193-h.htm Traduction française de François Piquet : Henry James, Annick Duperray (ed.), *Nouvelles complètes vol. III 1888-1898*, Paris, Gallimard, 2001. « La vision d'un grand cristal suspendu, oscillant, énorme, translucide, éclatant, un bloc de lumière réverbérant toutes les impressions de l'existence et toutes les pensées possibles ». p. 974.

> The perspective of the stage made her over, and in society she was like the model off the pedestal. She was the picture walking about, which to the artless social mind was a perpetual surprise – a miracle. People thought she told them the secrets of the pictorial nature, in return for which they gave her relaxation and tea.[386]

Dans ce traitement de Mrs Adney James mélange la nature visuelle de son métier à d'autres formes de représentation visuelle. La peinture rejoint le théâtre dans le « canvas », tableau ou scène, nécessaire pour mettre Mrs Adney en valeur, et elle devient symbole de la « nature picturale » en général.

Cependant d'autres images ancrées dans le théâtre sont également fréquentes dans cette nouvelle, par exemple quand le narrateur de observe Blanche et Vawdrey sur la terrasse :

> A window was open, and the sound of voices outside came in to me: Blanche was on the terrace with her dramatist, and they were talking about the stars. I went to the window for a glimpse – the Alpine night was splendid. My friends had stepped out together; the actress had picked up a cloak; she looked as I had seen her look in the wing of the theatre.[387]

Même dans la vie quotidienne Blanche est théâtralisée, et ceci reflète la mise en scène générale associée à la vie publique, surtout exemplifiée par Lord Mellifont :

> He had a costume for every function and a moral for every costume; and his functions and costumes and morals were ever a part of the amusement of life – a part at any rate of its beauty and romance – for an immense circle of spectators. For his particular friends indeed these things were more than an amusement; they were a topic, a social support and of course, in addition, a subject of perpetual suspense.[388]

Le choix vestimentaire de Mellifont sera observé par un cercle si grand que c'est un sujet de « suspense » et de divertissement. Plus généralement, il vit dans un état de représentation constante, et un grand nombre de ses comportements sont décrits par des termes théâtraux : « he fills the stage », « even his embarrassments were rehearsed », et il est « as unperturbed as an actor with the right cue »[389]. Cette représentation excessive de l'aspect superficiel du

[386] Henry James, *The Private Life, Lord Beaupré, The Visits*, New York, Harper and Brothers, 1893, p. 21. « La perspective de la scène la transfigurait et dans le monde elle était comme un modèle qui aurait déserté son piédestal. Elle était l'image descendue du mur, une source de perpétuelle surprise offerte à l'ingénuité de la bonne société – un miracle. Ils pensaient qu'elle leur livrait les secrets de la peinture et, en échange, ils lui offraient le thé et l'occasion de se détendre. » Edition établie par Annick Duperray, *Nouvelles complètes vol. III 1888-1898*, Paris, Gallimard, 2001 p. 576.

[387] *Ibid*., p. 32. « Blanche était sur la terrasse en compagnie de son dramaturge et ils parlaient des étoiles. Je m'approchai de la fenêtre pour avoir un aperçu de cette nuit splendide sur les Alpes. Mes amis étaient sortis ensemble sur la terrasse. L'actrice s'était au passage saisie d'un manteau. Elle avait l'allure que je lui avais connus dans les coulisses du théâtre. » p. 586.

[388] *Ibid*., p. 16. « Il endossait un costume adapté à chaque circonstance et revêtait d'une signification morale chacun de ses costumes ; circonstances, costumes, et signification morale contribuaient à rendre l'existence divertissante ou, à tout le moins, une part de son romanesque et de sa beauté aux yeux d'un cercle immense de spectateurs. Pour ses amis proches toutefois, tout cela était plus qu'un simple amusement ; c'était un sujet de conversation, un moyen de se pousser dans le monde et en sus bien évidemment, un suspense permanent. » p. 578.

[389] *Ibid*., p. 17. « Il occupe la scène d'une manière que personne ne peut lui disputer » p. 603. « de toute son existence, il n'avait jamais requis de souffleur et il soumettait à la répétition jusqu'à ses embarras. » p. 578.

personnage laisse également une impression de vide intérieur, inspirant de la pitié chez le narrateur :

« I had secretly pitied him for the perfection of his performance, had wondered what blank face such a mask had to cover. »[390]

Ce manque de profondeur est communiqué en termes visuels, le vrai visage derrière le masque étant vide comme une toile vierge. Le motif du masque se déploie en déplaçant légèrement le rôle traditionnel qui lui est attribué dans la mascarade (celui de révéler, paradoxalement, la face cachée de celui ou celle qui le portait), puisque le masque semble donner ici toute son identité au personnage. Un parallèle peut être établi avec le peintre James Ensor, chez qui le masque « révèle l'âme des êtres qui accordent plus d'importance aux apparences qu'à la vie elle-même »[391]. Or, la description du théâtre social dans « Le Chaperon » est justement encore plus acerbe. Les regards extérieurs sur la situation des protagonistes transforment les agissements de ceux-ci en véritable spectacle. Ainsi, les invitations d'une Mrs Vesey sont motivées par le potentiel théâtral de la présence de Mrs Tramore, qui a la réputation d'être déshonorée, et sa fille : « …what a "draw" there would be in the comedy, if properly brought out, of the reversed positions of Mrs. Tramore and Mrs. Tramore's diplomatic daughter. »[392]

Mrs Vesey souhaite attirer un public comme à un spectacle ; l'idée de « faire ressortir » les positions des deux femmes apporte une dimension supplémentaire de la manipulation scénique dans la narration, parallèle à l'observation des narrateurs-spectateurs impressionnistes, ou aux complots de Fleda et de Mrs Gereth dans *The Spoils of Poynton*. Mrs Vesey met en scène ses occasions sociales comme des pièces de théâtre :

> With a first-rate managerial eye she perceived that people would flock into any room—and all the more into one of hers—to see Rose bring in her dreadful mother. She treated the cream of English society to this thrilling spectacle later in the autumn, when she once more "secured" both the performers for a week at Brimble. It made a hit on the spot, the very first evening—the girl was felt to play her part so well.[393]

[390] *Ibid*., p. 48. « Je l'avais secrètement plaint de toujours jouer son rôle à la perfection ; je m'étais demandé quel visage vide de toute expression ce masque était censé dissimuler » p. 595.
[391] Pascale Lamouroux Païdassi, *Le Livre de Marcel Schwob : alchimie de la psyché et empire des signes*, Presses universitaires du septentrion, 2002, p. 237
[392] Henry James, « The Chaperon » (1891), en ligne : http://www.gutenberg.org/files/2718/2718-h/2718-h.htm « quelle attraction pourrait exercer, si on la mettait en valeur, cette comédie de l'échange de situation entre Mrs. Tramore et sa fille aux dons de diplomate. » Traduction française : Henry James, Edition établie par Annick Duperray, *Nouvelles complètes vol. III 1888-1898*, Paris, Gallimard, 2001, p. 500.
[393] *Idem*. « Avec la perspicacité d'un imprésario de premier ordre, elle se rendit compte qu'on se presserait en foule dans n'importe quelle pièce, et encore plus dans l'une des siennes, pour voir Rose y introduire son épouvantable mère. Elle offrit à la fine fleur de la société anglaise ce spectacle lorsque, plus tard au cours de l'automne, elle 'retint' une fois de plus les deux actrices pendant une semaine à Brimble. » p. 500.

La situation des deux protagonistes devient une mise en scène qui attire le « public » de la haute société anglaise. Elles font partie d'un « spectacle » qui démontre la combinaison d'impressionnisme et de réalisme social sur laquelle la « méthode scénique » de Henry James se base. L'impressionnisme dans cette manifestation scénique démontre le peu de neutralité possible dans les regards, tout en suggérant une réflexion métatextuelle, où auteur et lecteur, narrateur et personnage, se confondent. Cette théâtralisation est également intégrée à la voix narrative, par exemple dans un dialogue où l'on observe encore les participantes comme des spectateurs devant une scène : « The time had been sufficient to make the silence between the ladies seem long. » Le silence paraît long, mais non pas pour un personnage en particulier ; c'est donc le lecteur, ou le spectateur de cette nouvelle, dont l'idée était à l'origine prévue pour une pièce de théâtre, qui perçoit ce blanc inconfortable dans la conversation.[394]

Dans « Le Chaperon », Henry James joue de cette optique théâtrale, et quand les protagonistes attirent l'attention d'un prétendant potentiel, c'est à travers un effet d'illumination : « The lamplit venetian dusk appeared to have revealed them to this gentleman as he sat with other friends at a neighbouring table… »[395] La lumière du crépuscule et des réverbères forme un effet visuel plus général que l'on pourrait également rattacher à l'effet tableau ; le lecteur suit le regard de cet homme qui vient les aborder. Une dimension de théâtre social s'y ajoute, et ce moment très visuel souligne surtout que les personnages deviennent plus visibles sur la scène sociale. L'écriture scénique et la picturalité de la nouvelle opèrent simultanément, faisant ressortir la multiplicité des regards dans la narration.

D'autres techniques impressionnistes apparaissent également dans « Le Chaperon », en plus de cette optique scénique si importante à Henry James dans les années 1890. Nous pouvons notamment trouver des exemples d'une écriture sensorielle qui se rapproche de l'hypotypose dans sa suggestion du mouvement et de l'énergeia[396] :

> Madame Patti had been singing, and they were all waiting for their carriages. To their ears at present came a vociferation of names and a rattle of wheels. The air, through banging doors, entered in damp, warm gusts, heavy with the stale, slightly sweet taste of the London season when the London season is overripe and spoiling. [397]

[394] Henry James, F.O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock (eds), *The Notebooks of Henry James*, New York, Braziller, 1955, p. 59.
[395] Henry James, « The Chaperon » (1891), en ligne : http://www.gutenberg.org/files/2718/2718-h/2718-h.htm « Dans le crépuscule vénitien qu'illuminaient les lampes, ce jeune monsieur les avait, semblait-il, aperçus d'une table voisine où il était assis en compagnie d'autres amis… » p. 497.
[396] Liliane Louvel, Karen Jacobs & Laurence Petit (eds), *Poetics of the Iconotext*, Farnham, Ashgate, 2011, p.94.
[397] Henry James, « The Chaperon » (1891), en ligne : http://www.gutenberg.org/files/2718/2718-h/2718-h.htm « Madame Patti venait de chanter et tous attendaient leur voiture. Un vacarme de noms que l'on appelait et un fracas

Les sensations se mêlent pour produire un moment sensoriel prégnant : aucun élément visuel n'est présent dans cette scène, il s'agit d'un tableau fait d'odeurs et de sons. Dans « Le Chaperon », la focalisation sur les effets d'un entourage physique changeant crée un tableau qui n'est pas uniquement visuel : « These cogitations took place in a cold hotel, in an eternal Swiss rain, and they had a flat echo in the transalpine valleys, as the lonely ladies went vaguely down to the Italian lakes and cities »[398]. L'écriture proprement visuelle peut être plus abstraite, et dans ces réflexions de Rose sur Captain Jay elle forme des images de sa façon de penser :

> She had always felt with him as if she were standing on an edge, looking down into something decidedly deep. To-day the impression of the perpendicular shaft was there, but it was rather an abyss of confusion and disorder than the large bright space in which she had figured everything as ranged and pigeon-holed, presenting the appearance of the labelled shelves and drawers at a chemist's.[399]

Elle formule de manière visuelle sa confusion par rapport à ce personnage, et son incapacité à le situer de manière satisfaisante. Sa perception est représentée à travers son regard, mais elle se trouve face à un vide incompréhensible, il s'agit de l'échec de la perception visuelle. Elle complète ce qu'elle imagine voir chez lui à travers des images de tiroirs rangés à l'intérieur d'un grand espace lumineux. Ici cette image est absente, et l'espace lumineux remplacé par un vide plus sombre est sinistre. Le langage visuel s'emploie pour indiquer les réflexions et les conclusions intellectuelles des personnages, mais aussi pour une utilisation plus abstraite de l'image que dans d'autres exemples de l'impressionnisme de James.

Le lien analogique à la picturalité identifié dans les nouvelles de James renvoit à la conception de la conscience chez Mitchell, qui fait référence aux moyens picturaux dans la représentation mentale de notions abstraites. La présence du langage pictural peut être accompagnée de « saturation picturale » plus ou moins marquée, et lorsqu'il apparaît sans marqueurs concrets du visuel, comme le passage par le regard du personnage, les couleurs, les effets de lumière, il semble autant plus interroger la représentabilité de son contenu. La volonté de faire référence aux processus de perception visuelle pour représenter la conscience subjective d'un personnage peut être divorcée de toute tentative d'ouvrir « l'œil du texte » et de faire apparaître la

---

de roues se firent aussitôt entendre. Par les portes qui claquaient pénétrèrent des bouffées d'air humide et tiède, chargé de ce goût éventé et douceâtre qu'a la saison de Londres, lorsqu'elle est trop mûre et commence à se gâter. » p. 478.

[398] *Idem*. « Ces pensées lui vinrent dans un hôtel glacé, sous une interminable pluie comme il en tombe en Suisse, et elles eurent un écho languissant dans les vallées transalpines, tandis que les deux femmes solitaires descendaient sans but précis vers les lacs et les villes d'Italie » p. 489-490.

[399] *Idem*. « Elle avait toujours eu la sensation, en sa compagnie, de se tenir au bord d'un précipice et de plonger du regard dans de très réelles profondeurs. Aujourd'hui l'impression de verticalité était bien là, mais il s'agissait d'un abîme de confusion et de désordre plutôt que du grand espace lumineux où elle s'était imaginé que tout était bien rangé à sa place, comme sur les étagères et dans le tiroirs étiquetés d'une pharmacie. » p. 474.

« vision » devant le lecteur. La focalisation impressionniste sur la subjectivité des individus nécessite donc également une reconnaisance de l'impossibilité inhérente à cette tâche : plutôt que de proposer une subjectivité commune, dans ces derniers exemples James semble accepter avec résignation le postulat de Herman Bang, qu'il est impossible de suffisamment maitriser la psychologie humaine pour la représenter directement. Parfois ce sont surtout les jugements et les frustrations de ces narrateurs-spectateurs, dont la fiabilité est mise en question, qui sont représentés à travers les scènes qu'ils observent. Il en résulte que le lecteur dispose de plus d'informations sur les personnages qui observent que sur les personnages observés, ces derniers étant pourtant placés dans des mises en scène théâtrales. A travers les narrateurs impressionnistes de ses nouvelles, incapables d'observation objective, James souligne l'impossibilité d'observer sans projeter sa propre intériorité sur ce que l'on observe.

Un art de la vitesse : la nouvelle comme genre impressionniste

C'est en réponse à une évaluation négative de son écriture que Herman Bang identifia son écriture comme impressionniste. Le critique Erik Skram l'accusa d'écrire de manière « nerveuse » et « essoufflée »[400], regrettant le manque de détails dans la construction des personnages. Si Skram accorde aussi des qualités esthétiques à ce style en le comparant à l'art impressionniste, c'est pour le décrire comme « litterære hurtighedskunst », terme ambigu qui peut se traduire aussi bien par « l'art de la vitesse » (la maîtrise de celle-ci par l'artiste) que par « de l'art en vitesse » (rapidement exécuté). En réponse, Herman Bang s'approprie le terme, comme ses prédécesseurs dans l'art pictural avaient repris à leur compte le mot « impressionnisme » forgé par le critique Louis Leroy. Il élabore ensuite sa théorie d'une narration qui se concentre sur la surface pour donner « une illusion extérieure de vie mouvementée », évitant « la méditation et…la délibération du roman psychologique ».

Parallèlement, entre 1889 et 1895, Henry James poursuivait dans ses notes une réflexion continue, et très détaillée, sur les spécificités de l'écriture de nouvelles. Dans ses notes, James confie qu'en écrivant *La Muse Tragique*, il s'inquiétait de sa difficulté à rester concis, et cherchait à écrire ce nouveau roman sur le modèle de ses nouvelles afin d'éviter les épanchements inutiles. Cependant, rester en deçà des limites imposées par ses éditeurs dans

[400] Erik Skram, « Et Litterært Rundskue » dans *Tilskueren*, Copenhague, Philipsens Forlag, 1890, p. 479.

ses nouvelles était une tâche qu'il comparait aux « efforts angoissés d'un infirmier d'asile psychiatrique occupé à un moment critique à attacher la camisole de force d'un patient »[401]. Il s'agissait de fonder l'écriture sur la rapidité et l'action (« rapidity and action »), et de faire en sorte d'être le moins descriptif et illustratif possible (« descriptive and illustrative »)[402].

C'est notamment dans ses réflexions sur l'écriture de nouvelles que Henry James manifeste le plus explicitement une intention d'écrire de façon impressionniste. En effet, malgré la fréquence du terme « impression » dans ses textes théoriques, et ses réponses à l'art impressionniste, James, contrairement à Bang, n'a pas théorisé l'impressionnisme comme un outil opérationnel pour l'écriture. Cependant, ses idées très précises sur la nouvelle font preuve d'une conception picturale de l'écriture qui se rapporte à l'impressionnisme littéraire. Dans une entrée du 25 avril 1894 dans l'un de ses carnets, à propos de « The Coxon Fund », il rattache ce même impératif de compression à la peinture de John Sargent :

> The formula for the presentation of it in 20,000 words is to make an Impression—as one of Sargent's pictures is an impression. That is, I must do it from my on point of view—that of an imagined observer, participator, chronicler. I must picture it, summarize it, impressionize it in a word—compress and confine it by making it the picture of what I see.[403]

James établit un lien direct entre peinture et écriture, et fournit une définition de ce que serait pour lui une écriture impressionniste : une forme brève, dont la stratégie narrative basée sur l'observation permet de condenser la narration. Une autre note associe cette même approche narrative avec l'impressionnisme, dans un autre projet de nouvelle non-réalisé : « The thing can only be, like 'The Private Life', impressionistic: with the narrator of the story as its spectator »[404]

Ces programmes esthétiques, ainsi que l'obligation typographique chez Henry James, qui donnent la priorité à la vitesse, sont également en accord avec une certaine vision du *zeitgeist* de la fin du XIXe siècle. Cette période de progrès technique et d'accélération des rythmes de vie sera décrite comme un « âge de la nervosité »[405] dans de nombreux ouvrages

---

[401] Henry James, F.O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock (eds), *The Notebooks of Henry James*, New York, Braziller, 1955, p. 92.
[402] *Idem*.
[403] *Ibid*., p. 190. Je traduis : « La presentation en 20000 mots vise à faire une impression—comme une peinture de Sargent est une impression. Ce doit être fait de mon point de vue—celui d'un chroniqueur, participant, ou observateur imaginaire. Je dois en faire une image, un résumé, en un mot, une impression—le comprimer et le restreindre en en faisant une image de ce que je vois. »
[404] *Ibid*., p. 144. Je traduis : « La chose ne peut être, comme 'La Vie Privée', qu'impressionniste : avec le narrateur de l'histoire comme spectateur. »
[405] Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2003, p. 126.

contemporains, qui défendent l'idée que ce nouveau mode de vie était nuisible à la santé, à cause de l'excès d'impressions sensorielles dans l'environnement qui, selon George Miller Beard, aurait contribué à la neurasthénie associée à cette période. L'impressionnisme pictural rend compte de la vitesse apportée par les nouvelles technologies, par exemple dans les représentations de la Gare Saint-Lazare de Monet, ou même du tableau pré-impressionniste de Turner, *Rain, Steam and Speed*. James H. Rubin note que le train en particulier proposait une nouvelle mode de visualisation aux passagers qui pouvaient « voir le paysage tel qu'il était réellement, même de manière éphémère » (« see the landscape as it really was, if only for fleeting moments »)[406]. Il lie ce potentiel artistique à la littérature, en citant l'auteur français Gatineau : « Par l'action rapide du convoi, tout se transforme, se profile et se poétise. »[407]

Les choix esthétiques ou structurels des deux auteurs s'inscrivent pleinement dans la modernité et les préoccupations de leur époque. La vitesse fait partie d'un projet esthétique général, mais est également thématisée dans certaines nouvelles des deux auteurs et, comme nous allons le démontrer, notamment dans « The Patagonia » de Henry James, et « Irene Holm » de Herman Bang. Cependant, chez Herman Bang, l'exemple le plus évident d'une représentation de la vitesse se trouve au début du roman *Stuk*, où il représente la vitesse de la ville moderne, donnant une impression d'activité et de mouvement constant :

> Det var Skumring endnu, og over Parken og Skt. Peders Mølle hvilede det graablaa sidste Skær af Dag. Men langs Gaden var der allerede tændt, og Lygter og alle Butikers Blus lyste ud over Vrimlen. Lig en hel Armé strømmede Arbejderne langs Fortovene ud ad Broen – som en taktfast Marsch lød det mod Stenene; og midt ad Ga-den, paa Sporet, klemtede de oplyste Teatervogne frem, tre i Rad, propfulde, med glade, hætteklædte Damer, der hang og red helt ud paa Platformene.[408]

Cette description de Copenhague le soir crée une impression vive en associant une lumière « gris-bleu », soulignant l'effet visuel d'un moment précis, à d'autres sensations, comme l'effet sonore des pas des piétons. On voit ici clairement le lien entre projet esthétique et contenu narratif : le mode de représentation et le sujet forment un tout. Tout comme l'impressionnisme pictural est à sa racine un mouvement urbain, la vitesse de la vie moderne est ici liée à la ville.

---

[406] James H. Rubin, *Impressionism and the Modern Landscape: Productivity, Technology, and Urbanization from Manet to Van Gogh*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 92.
[407] *Idem*.
[408] Herman Bang, *Stuk*, Copenhague, Gyldendal, 2010, p. 7. Je traduis : « C'était encore le crépuscule, et la dernière lumière gris-bleu du jour flottait au-dessus du parc et de St Peders Mølle Les réverbères étaient déjà allumés, les lumières et les devantures des magasins brillaient au-dessus du flot des passants. Des cohortes d'ouvriers s'écoulaient sur le trottoir depuis le pont, comme une armée marchant au pas cadencé sur les pavés, tandis qu'au milieu de la chaussée les calèches des théâtres se frayaient un chemin, trois de front, des dames enjouées portant chapeau debout sur la plate-forme arrière agrippées à la barre au-dessus de leur tête. ».

Le grand nombre de passants, ainsi que les diverses structures, commerciales, culturelles, et les moyens de transport, sont propres à la vie urbaine.

La vitesse structure les deux nouvelles sur les plans thématique et narratologique. Elles ont en commun une structure compacte, limitée dans le temps par l'histoire : chez Henry James la durée du voyage, chez Herman Bang la durée de la série de cours de la professeure. Le vide (« blankness ») du voyage en mer forme un cadre temporel immédiatement assimilé à un cadre visuel : « that familiarity and relief which figures and objects acquire on the great bare field of the ocean, beneath the great bright glass of the sky ». Les deux nouvelles thématisent la vitesse, mais seul Henry James la lie aux révolutions techniques de la fin du XIXe siècle. Chez Herman Bang, le cadre est rural, et la vitesse est associée à la danse :

> Hun sagde: Hurtigere - og begyndte at svinge igen. Hun smilede og vinkede og viftede og viftede. Det blev mer og mer med Overkroppen, med Armene, det blev mer og mer det mimiske. Hun saá ikke Tilskuernes Ansigt mer - hun aabnede Munden - smilede, viste alle sine Tænder (nogle græsselige Tænder), - hun vinkede, agerede, - vidste, følte kun "Soloen".[409]

Comme dans le passage de *Stuk*, l'accélération est représentée par l'accumulation de verbes, dont plusieurs sont répétés dans la version originale : « souriait », « gesticulait » et « se balançait ». L'expression « mer og mer » (de plus en plus) contribue également à cet effet d'intensité croissante. C'est un exemple de l'une des techniques identifiées par Kathryn Hume pour générer un effet de vitesse dans la narration : la (dé)multiplication d'unités, ici les verbes, qui crée une impression d'activité intense et productive[410].

Dans le *« Patagonia »*, Henry James place aussi la vitesse au cœur du récit à travers son impact sur les voyages et le confort des voyageurs. L'héroïne, Miss Mavis, a hâte de prendre le large (« steam into the great ocean »[411]), et c'est toute la puissance et la modernité du navire qui l'attire. Le narrateur découvre cependant que le bateau initialement prévu a été remplacé par un modèle plus ancien, ce qui ralentira la traversée :

> I was even glad of what I had learned in the afternoon at the office of the company—that at the eleventh hour an old ship with a lower standard of speed had been put on in place of the vessel in which I had taken my passage. America was roasting, England might very well be stuffy, and a slow passage (which

[409] Herman Bang, *Under Aaget*, Copenhague, Schubothes Boghandel, 1890, p. 127. Traduction française du Vicomte de Colleville et F. de Zepelin :
https://fr.wikisource.org/wiki/La_Danseuse_(Herman_Bang) « Elle disait : plus vite ! et recommençait à tournoyer, souriant, saluant. Du torse, des bras, elle faisait une mimique indescriptible. Elle ne voyait plus le visage des assistants, elle ouvrait la bouche, souriait, montrait toutes ses dents (d'horribles dents) — elle saluait, posait — et, tout à son art, ne savait, ne sentait que le *Solo*. »
[410] Kathryn Hume, « Narrative Speed in Contemporary Fiction" dans *Narrative*, Vol. 13, No. 2 (May, 2005), Ohio State University Press, 107.
[411] Henry James, *A London Life and other Tales*, London, Macmillan, 1889, p. 35.

> at that season of the year would probably also be a fine one) was a guarantee of ten or twelve days of fresh air. [412]

Ce sont donc les possibilités offertes par une lenteur relative qui mettent en branle l'action de la nouvelle, et offrent au narrateur une situation plus agréable. Ce ralentissement se présente comme une source de paix contrastant avec la vie moderne trop mouvementée, pleine « des lettres, des télégrammes, des journaux, visites, obligations, et autres efforts, toutes les complications, toutes les superstitions, tout le superflu dont notre vie de terriens est emplie » (« …letters and telegrams and newspapers and visits and duties and efforts, all the complications, all the superfluities and superstitions that we have stuffed into our terrene life »)[413]. Ce résumé de la vie moderne à travers la liste de ses contraintes successives évoque de nouveau l'idée de Hume que l'effet de vitesse dans la narration est produit par une multiplication d'éléments. Ici encore, on voit le lien entre la thématique du récit et un procédé d'écriture : l'énumération, qui produit un « effet de rapidité » qu'Isabelle Krzywkowski analyse notamment chez Walt Whitman[414].

Cependant, une autre forme de vitesse apparaît, à la fois conséquence et contrepoint de la lenteur du voyage : l'inactivité des passagers pendant la traversée fait que les rumeurs circulent très vite. Ceci permet de faire avancer l'histoire, et crée un lien inversé entre la lenteur de mouvement du vaisseau et la rapidité de la narration :

> In the blank of a marine existence things that are nobody's business very soon become everybody's, and this was just one of those facts that are propagated with a mysterious and ridiculous rapidity.[415]

La réflexion sur la vitesse s'étend à l'expérience de la lecture, accélérée par les révélations des personnages dans certains des dialogues. Cette observation du narrateur rappelle également la volonté de Henry James d'aller vite dans la narration. Les ragots du narrateur, qui vont mener au suicide de l'héroïne, rendent « nerveuse » sa confidente, Mrs Nettlepoint, qui l'accuse de « imaginer plutôt que d'observer ». Les thèses de Beard et Hellpach sont donc ironiquement

[412] *Idem*., p. 4. Je me réjouissais même de la nouvelle que j'avais apprise durant l'après-midi – qu'à la onzième heure un vieux bateau moins rapide avait remplacé le vaisseau sur lequel j'avais retenu une place pour la traversée. L'Amérique rôtissait, l'Angleterre était peut-être bien étouffante et une traversée plus lente (qui en cette saison promettait d'être belle) représentait la garantie de dix ou douze jours d'air frais. Traduction : Max Duperray, *Nouvelles Complètes III*, Paris, Gallimard, 2011, p. 195.

[413] *Ibid*., p. 68. Traduction : p. 222.

[414] Isabelle Krzywkowski, *Machines à écrire : littérature et technologies du XIXe au XXe siècles*, UGA, 2010, p. 179.

[415] Henry James, *A London Life and other Tales*, London, Macmillan, 1889, p.70. « Dans la vacuité d'une existence maritime, ce qui ne regarde personne devient ce qui concerne tout le monde, et c'était là une des choses qui se propagent avec une célérité aussi mystérieuse que ridicule » p. 222.

réinterprétées : la nervosité ne doit rien à la révolution technique ni à la vapeur, mais à la circulation d'une parole insidieuse.

Un jeu de miroirs se met en place entre l'auteur et son personnage-narrateur : en contrepoint à Henry James cherchant à réguler les débordements de son texte, ce dernier contribue à la propagation des rumeurs dans de nombreux dialogues, et avoue même être « trop nerveux et … [perdre] la tête » (« too excited, I lose my head ») [416] face à leur multiplication. On peut voir dans l'aspect fiévreux de sa narration un indice métatextuel du double souci de vitesse et de régulation manifesté par l'auteur.

Le texte de Henry James révèle l'interaction entre la vitesse représentée et celle perçue par le lecteur. Pour aboutir à une narration plus rapide, les deux auteurs emploient des stratégies variées qui reposent sur la réduction de la voix narrative, à travers le non-dit et l'ellipse, ou simplement la brièveté. La narration agit comme réducteur du volume narratif dans plusieurs des nouvelles de Henry James, à travers un narrateur homodiégétique mais qui n'a qu'un rapport superficiel avec les autres personnages, et n'a pas une compréhension suffisante des détails de l'intrigue. Ceci est notamment le cas dans « Brooksmith » (1891) et « The Visits » (1893). Le narrateur du « Patagonia » annonce d'emblée ses limites, n'ayant accès qu'à « ce qui était visible à la surface » (« what was visible on the surface ») [417]. Son impression de l'un des personnages principaux est faite essentiellement d'hypothèses :

> Surely I had a personal impression, over-smeared and confused, of the gentleman who was waiting at Liverpool, or who would be, for Mrs. Nettlepoint's protégée. I had met him, known him, some time, somewhere, somehow, in Europe. Was he not studying something—very hard—somewhere, probably in Paris, ten years before, and did he not make extraordinarily neat drawings, linear and architectural? … Was he not exemplary and very poor, so that I supposed he had no overcoat and his tartan was what he slept under at night? …This reminiscence grew so much more vivid with me that at the end of ten minutes I had a curious sense of knowing—by implication—a good deal about the young lady.[418]

Le narrateur ne connaît pas vraiment le personnage et recompose son histoire, en quelques minutes, comme le texte le précise, à travers quelques souvenirs de son fiancé. Ces souvenirs apparaissent de manière fragmentaire, comme des impressions, évoquant des esquisses de

[416] *Ibid.*, p. 61. Traduction : p. 219
[417] *Idem*.
[418] *Ibid.*, p. 25. « Cela correspondait chez moi confusément à une impression personnelle que je croyais avoir du gentleman qui, à Liverpool, attendait, ou attendrait, la *protégée* de Mrs. Nettlepoint. Je l'avais rencontré, je l'avais connu à un certain moment, dans quelque lieu, de quelque manière, en Europe. N'étudiait-il pas quelque chose – très assidûment – quelque part, à Paris sans doute, dix ans plus tôt, et ne faisait-il pas des dessins d'une finesse extrême, au trait épuré, des dessins d'architecture ? … N'était-il pas exemplaire et fort démuni, à tel point que je l'imaginais sans pardessus, usant de son tartan comme couverture la nuit ? Ce souvenir grandit tellement dans ma mémoire qu'au bout de dix minutes j'eus l'impression curieuse d'en savoir beaucoup – par déduction – sur cette demoiselle ». pp. 203-204.

dessins dans l'évocation du style vestimentaire du fiancé. C'est le cœur du paradoxe en jeu : une grande quantité d'informations est fournie en peu de temps, mais tout est à vérifier. La mention du temps pris par le narrateur pour retrouver ces détails apparaît comme un autre indice métatextuel, nous rappelant de nouveau les efforts de Henry James pour développer sa narration le plus rapidement possible.

Herman Bang joue d'une oscillation constante entre focalisation externe et interne, mais qui selon la théorie de l'auteur évite d'évoquer directement les pensées et émotions de ses personnages. Une réduction de la voix narrative similaire à celle observée chez Henry James, produite par une concentration sur la surface de l'action, (comme il l'annonce dans sa réponse à Skram) laisse une large part au non-dit :

> Kursus'et var i fuld Gang. De dansede tre Gange om Ugen i Krosalen ved to Lamper, der hang under Bjælken. Det gamle Støv stod op i den kolde Stue under Trinene. De syv var vildfarende som en Flok Skader. Frøken Holm rettede Rygge og bøjede Arme.
>
> - En - to - tre, Battement ....
>
> - En - to - tre - Battement .... De syv faldt ned fra Battementet og skrævede ....
>
> Frøken Holm fik Støv i Halsen af at raabe. De skulde danse Vals, Par og Par[419]

Le style est immédiat et fragmentaire, les enfants réduits à des parties de leurs corps, créant un effet de flou qui peut aussi être rapproché de l'esthétique impressionniste. Il se concentre sur la surface physique, décrivant les mouvements des danseurs ainsi que l'air qui les entoure, froid et poussiéreux. Si le dialogue n'est pas explicitement attribué à Irene Holm, le lecteur sait que c'est elle qui donne le cours, et donc elle seule a une identité clairement constituée, les sept enfants formant plutôt autant d'éléments de l'environnement, comme les deux lampes et la poussière.

Dans la nouvelle de Henry James, le dialogue est même franchement dominé par le non-dit, ce qui permet de créer de la tension sans description narrative :

> I know you very little,' the girl said, returning his observation.
> 'I've danced with you at some ball—for some sufferers by something or other.'
> 'I think it was an inundation,' she replied, smiling. 'But it was a long time ago—and I haven't seen you since.'

[419] Herman Bang, *Under Aaget*, Copenhague, Schubothes Boghandel, 1890, p. 111. « Le cours était maintenant sérieusement organisé : trois fois la semaine les enfants dansaient dans la salle de l'auberge, éclairée par deux lampes suspendues à une poutre. La poussière amassée là depuis longtemps tournoyait sous les pas dans l'air froid. Les sept enfants s'agitaient dans l'espace comme une volée de pies et Mlle Irène courait redresser les dos et arrondir les bras.
— « Une, deux, trois — battez ! une, deux, trois — battez », et les sept moutards retombaient à terre les jambes écartées, pendant que mademoiselle Irène à force de crier s'emplissait la gorge de poussière. »

'I have been in far countries—to my loss. I should have said it was for a big fire.' [420]

Ici, le texte condense la narration à travers le dialogue, nous exposant la relation ambiguë entre ces deux personnages, qui constituera ensuite la source de l'intrigue. De nouveau il y a peu de commentaire narratif, et la charge émotive entourant cette conversation assez superficielle est seulement indiquée par la contradiction entre les propos des deux personnages. De nombreux autres dialogues montrent le développement des rumeurs autour des deux protagonistes, dialogues parfois difficiles à suivre car l'absence de commentaire en réduit également la compréhension. Nous n'arrivons pas toujours à identifier qui parle, et devons donc remonter les répliques pour attribuer ses propos à chaque personnage :

> 'That same day, in the evening, she said to me suddenly, 'Do you know what I have done? I have asked Jasper.'
> 'Asked him what?'
> 'Why, if she asked him, you know.'
> 'I don't understand.'
> 'You do perfectly. If that girl really asked him—on the balcony—to sail with us.'
> 'My dear friend, do you suppose that if she did he would tell you?'
> 'That's just what he says. But he says she didn't.' [421]

Ceci renvoie à une autre notion identifiée par Hume, cette fois-ci l'inverse de la prolifération d'éléments, la « soustraction » : ces textes ne contiennent pas les liens qui pourraient faciliter la compréhension ou rendre la narration plus claire[422]. Cette soustraction rajoute également une autre distinction entre la vitesse de l'écriture et la vitesse de lecture : les dialogues contiennent moins de mots qu'une narration expliquant les mêmes informations, mais ne sont pas forcément plus rapides à lire, car le lecteur est obligé de revenir sur ses pas. Hume précise également que ces deux formes d'accélération vont souvent de pair pour provoquer une impression plus intense de vitesse, comme dans l'exemple cité ci-dessus, où la soustraction d'information sur les locuteurs est associée à une accumulation de suppositions sur l'intrigue.

---

[420] Henry James, *A London Life and other Tales*, London, Macmillan, 1889, p.70.
« Je ne vous connais que très peu », dit la jeune fille, soutenant son regard.
« J'ai dansé avec vous à un bal quelconque… au profit de victimes de je ne sais plus quoi. »
« Une inondation, il me semble », répondit-elle en souriant. « Mais il y a fort longtemps… et je ne vous ai pas revu depuis. »
« Je suis parti très loin… pour ma perte. Moi, j'aurais dit un grand incendie. » p.206.

[421] *Ibid.*, p. 84. Ce même soir, elle me dit soudainement : « Savez-vous ce que j'ai fait ? J'ai demandé à Jasper.
— Demandé quoi ?
— Mais si elle lui avait demandé, voyez-vous.
— Je ne comprends pas.
— Mais si, vous comprenez parfaitement. Si cette fille lui a vraiment demandé, sur le balcon, de voyager en notre compagnie.
— Ma chère amie, imaginez-vous, si c'était le cas, qu'il vous le dirait ?
— C'est exactement ce qu'il dit. Mais il maintient qu'elle ne l'a pas fait. » p. 228-229.

[422] Kathryn Hume, *op cit.*, p. 111.

De même, chez Herman Bang c'est l'absence de commentaire narratif qui nous fait comprendre les nuances de l'état intérieur du personnage :

> Hun saá deres Stue hjemme. Moderen, der sad stønnende i den store Stol, og Søsteren, der drejede den hakkende Symaskine, nær ved Lampen, og hun hørte Moderen sige med sin astmatiske Stemme:
> - Dansede Anna Stein Solo?
> - Ja, Mo'er.
> - Hun havde vel "La grande Neapolitaine"?
> - Ja, Mo'er.
> - I to kom sammen paa Skolen, sagde Moderen og saá over paa hende bag Lampen.
> - Ja, Mo'er.
> Og hun saá Anna Stein i det brogede Skørt - med de flagrende Baand i Tamburinen - saa levende og leende i Lyset fra Rampen i den store Solo …[423]

De nouveau, le dialogue n'est ni attribué ni commenté, mais son ton est clair dans la répétition des affirmations courtes et mélancoliques d'Irène. Curieusement, la traduction française a rajouté une interprétation de « l'esprit tourmenté » du personnage, mais le texte original ne rend pas explicite sa réaction émotionnelle, la faisant apparaître à travers ses ellipses. L'image finale, livrée sans commentaire, est évidemment une vision douloureuse des rêves non-accomplis de la protagoniste. Cette narration économique n'a pas besoin de formuler ceci directement, car le contraste entre l'image « triste » de la vie familiale d'Irène et celle « si vivante et si rieuse » de l'autre danseuse est souligné par les modes d'éclairage symboliquement opposés, la lampe de travail et les feux de la rampe, c'est-à-dire d'un côté le confinement et la besogne et de l'autre le succès et la vie d'artiste.

Le « hurtighedskunst », ou « art de la vitesse », de Herman Bang repose également sur la création de tableaux textuels qui (re)présentent les sensations, et parfois les effets visuels, d'un moment. Bang montre ses personnages à travers des scènes courtes se focalisant sur les corps et les apparences, et qui suggèrent sans le décrire leur état psychologique. Alors que la « vie mouvementée » (qui ici est figée) est résumée rapidement, cette surface devrait laisser

[423] Herman Bang, *Under Aaget*, Copenhague, Schubothes Boghandel, 1890, p. 134. « Maintenant elle revoyait leur triste chambre à la maison : la mère gémissant en son fauteuil, la sœur activant l'assommante machine à coudre sous la lumière de la lampe, et elle entendait encore, dans son esprit tourmenté par ce souvenir, sa mère lui demandant :
— Anna Stein a dansé comme première ?
— Oui, maman
— La danse napolitaine, sans doute ?
— Oui, maman.
— Elle était avec toi à l'école ? ajoutait la vieille, en regardant sa fille derrière la lampe.
— Mais oui, maman !
… Et elle voyait Anna Stein, dans sa jupe bariolée, garnie de rubans flottants, si vivante et si rieuse dans la lumière de la rampe, au milieu du grand Solo. »

apparaître, de manière plus durable, une réalité plus profonde. Pour présenter la protagoniste de *Irene Holm*, il fournit cette réflexion sur son apparence extérieure :

> Hun var lille, tyndslidt med et firtiaarigt Lillepigeansigt under en Skindbaret, og gamle Lommetørklæder bundet om Haandledene mod Gigt. Hun udtalte alle Konsonanterne og sagde: Tak - aa Tak - jeg kan jo selv, til hver Haandsrækning og saá hjælpeløs ud.[424]

Irène est donc présentée à travers son apparence physique et sa manière de parler. Son attitude suggère les effets de l'âge, ainsi qu'une certaine faiblesse et un air un peu affecté. Ses paroles contredisent l'impression d'incapacité qu'elle donne, suggérant la complexité du personnage sans conclusion décisive du narrateur sur sa personnalité, laissant le lecteur faire sa propre interprétation. Nous comprenons dès lors pourquoi Skram voyait dans cette absence de détails l'une des faiblesses de Bang qui l'empêchaient de représenter la vie avec suffisamment de profondeur[425]. Bang utilise le positionnement du corps du personnage pour suggérer ses émotions : « Stille blev hun siddende med Hænderne i Skødet, paa sin Kurv, og stirrede blot paa den smalle lyse Stribe under Smedens Dør. » (« Silencieuse, elle demeurait assise sur le panier, les mains aux genoux, les yeux perdus vers l'étroite bande de lumière qui s'échappait de la porte du maréchal »)[426].

La présentation des émotions d'Irene se fait à travers une description physique simple. L'image est fixe et le personnage assez passif ; seule sa position nous révèle certains aspects de son caractère et de ses sentiments, suggérant l'acceptation résignée d'une vie insatisfaisante, mais sans donner accès à ses pensées pour confirmer cette impression. Encore, cette composition permet de communiquer une grande quantité d'information en peu de temps, mais l'action est figée, donc complètement décélérée.

Le texte de Henry James déploie une approche visuellement similaire, à travers les observations du narrateur, mais qui se combine à des vues rapides de l'ensemble du personnage. Ceci aboutit à des scènes presque épiphaniques dans lesquelles, face à une image figée, se dévoile l'intériorité d'un personnage :

> I don't know what rendered me on this occasion particularly sensitive to the impression, but it struck me that I saw him as I had never seen him before, saw him, thanks to the intense sea-light, inside and out, in

[424] *Idem*. « Elle paraissait toute petite, fanée et vieillotte, avec sa figure singulière de fillette de quarante ans émergeant d'une toque de fourrure. Les poignets étaient entortillés de vieux linge pour les défendre contre les menaces du rhumatisme. Elle prononçait en parlant toutes les consonnes et disait avec un air ahuri : « Merci, oh ! merci, je peux très bien », chaque fois qu'on lui venait en aide. » p. 357.
[425] Erik Skram, « Et litteraert rundskue », in *Tilskueren*, Copenhague, PG Philipsens Forlag, 1890, en ligne : http://runeberg.org/tilskueren/1890/
[426] Herman Bang, *Under Aaget*, Copenhague, Schubothes Boghandel, 1890, p. 125.

> his personal, his moral totality. It was a quick, a vivid revelation; if it only lasted a moment it had a simplifying certifying effect.[427]

L'image révélatrice est abstraite, non loin du passage ekphrastique à la fin de *The Woodlanders*, la lumière soulignant une impression de visibilité intérieure du personnage. Nous retrouvons la notion d'impression des textes théoriques de James, ainsi que l'idée d'une image qui éclot (« the picture blooms »[428]) à la genèse de ses œuvres, ce qui constitue donc un autre indice métatextuel dans l'écriture de James. Un effet de lumière conditionne cette vision du personnage, car c'est la sea light qui permet de le voir avec clarté. Cependant, l'impression de vitesse perçue par le narrateur n'est pas pleinement ressentie par le lecteur ; le narrateur partage avec lui le raisonnement qui s'ensuit, ainsi que son interprétation de certains détails de cette vision « soudaine » :

> He didn't give the impression of wearing out old clothes… This gave him a practical, successful air, as of a young man who would come best out of any predicament.[429]

Contrairement au narrateur de Herman Bang qui laisse ce travail d'interprétation au lecteur, celui de Henry James ajoute un prolongement conversationnel à la présentation visuelle du personnage, qui rappelle la force de la parole dans une nouvelle rythmée par la propagation rapide des rumeurs.

Dans ces deux nouvelles, l'impressionnisme littéraire émerge comme une stratégie narrative qui se focalise sur la surface visible de l'action—dans le cas de Henry James celle-ci est présentée à travers une conscience médiatrice, alors que la narration de Herman Bang tente d'établir une sorte d'empathie visuelle chez le lecteur. Si des différences existent entre eux, les deux écrivains prennent en compte les nouveaux modes de représentation artistique et ouvrent un dialogue entre texte et image dans le sens d'une meilleure expression d'une réalité subjectivée.

L'écriture impressionniste chez ces deux auteurs ne s'intéresse pas purement à l'impression visuelle, mais aussi à la stimulation d'autres sens. Cet appel au lecteur de voir et de ressentir

---

[427] Henry James, *A London Life and other Tales*, London, Macmillan, 1889, p. 102. « Je ne sais trop ce que me donna cette impression spécifique à ce moment-là, mais il me sembla le découvrir comme je ne l'avais jamais encore vu auparavant – de le voir transparent, dans l'éclat intense de la lumière marine, dans son intégralité physique et morale. Ce fut une révélation soudaine et frappante ; elle ne dura qu'un court instant, mais eut un effet clarifiant et convaincant » p. 236.

[428] Henry James, F.O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock (eds), *The Notebooks of Henry James*, New York, Braziller, 1955, p. 92.

[429] Henry James, *A London Life and other Tales*, London, Macmillan, 1889, p. 102-103. « Il ne donnait pas l'impression d'user ses vêtements jusqu'à la corde… Cela lui donnait l'air d'un jeune homme au sens pratique, d'un gagnant, qui se tirerait sans effort de n'importe quel faux pas. » p. 236-237.

se transmet parfois à travers l'imitation littérale d'une autre forme artistique, comme le théâtre. Chez les deux auteurs les dialogues sans commentaire permettent au non-dit de faire avancer le récit, le lecteur étant donc amené à remplir les blancs. L'écriture impressionniste chez Henry James et Herman Bang repose sur une approche narrative qui tente d'éviter l'imposition d'une logique externe sur les impressions sensorielles. Ce projet d'écriture compte sur une syntaxe qui imite l'avancement de la réflexion, ainsi que sur des techniques comme le delayed decoding, qui font avancer la narration suivant les perceptions changeantes ou partiels d'un personnage, plutôt que par une chronologie imposée par le récit. Il s'agit d'une écriture qui fait appel à une forme d'empathie visuelle entre lecteur et personnage, tout en proposant une variété de regards parfois divergents, témoignant de l'impossibilité à saisir les impressions de manière fidèle.

L’impressionnisme phénoménologique

Les manifestations de l’impressionnisme littéraire varient dans leur niveau de « saturation picturale », ainsi que dans l’importance qu’elles accordent aux autres sensations. Plusieurs techniques, focalisées autant sur les autres sens que sur le regard, émergent chez Henry James et Herman Bang. Constituent-elles une forme d’impressionnisme phénoménologique ?

Le *Stanford Dictionary of Philosophy* définit la phénoménologie de la manière suivante :

> The discipline of phenomenology may be defined initially as the study of structures of experience, or consciousness. Literally, phenomenology is the study of “phenomena”: appearances of things, or things as they appear in our experience, or the ways we experience things, thus the meanings things have in our experience. Phenomenology studies conscious experience as experienced from the subjective or first person point of view… In recent philosophy of mind, the term “phenomenology” is often restricted to the characterization of sensory qualities of seeing, hearing, etc.: what it is like to have sensations of various kinds. However, our experience is normally much richer in content than mere sensation. Accordingly, in the phenomenological tradition, phenomenology is given a much wider range, addressing the meaning things have in our experience, notably, the significance of objects, events, tools, the flow of time, the self, and others, as these things arise and are experienced in our “life-world”.[430]

Le lien entre l’écriture et la phénoménologie a déjà été explicité, par exemple par Peter Stowell, qui définit l’impressionnisme littéraire à travers sa nature phénoménologique :

> The stylistic foundation of impressionism is the creation of linguistic and rhetorical effects that render sensory impressions on eyes, ears and consciousness. Impressionist characters rarely think causally or conceptually. Instead, if they aren’t directly involved in a sensory experience, their consciousnesses are sorting, resorting, and synthesizing perceptual fragments experienced over time, but reexperienced in each present moment.[431]

---

[430] David Woodruff Smith, "Phenomenology", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), en ligne : https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology/ Je traduis : « La discipline de la phénoménologie peut être définie initialement comme l'étude des structures de l'expérience ou de la conscience. Littéralement, la phénoménologie est l'étude des "phénomènes" : les apparences des choses, ou les choses telles qu'elles apparaissent dans notre expérience, ou les façons dont nous les vivons, donc les significations des choses dans notre expérience. La phénoménologie étudie l'expérience consciente telle que vécue du point de vue subjectif ou à la première personne... Dans la philosophie l'esprit récente, le terme "phénoménologie" est souvent limité à la caractérisation des qualités sensorielles de voir, d'entendre, etc. Cependant, notre expérience est normalement beaucoup plus riche en contenu qu'en simples sensations. Par conséquent, dans la tradition phénoménologique, la phénoménologie a une portée beaucoup plus large, abordant le sens que les choses ont dans notre expérience, notamment la signification des objets, des événements, des outils, le flux du temps, le moi et les autres, à mesure que ces choses apparaissent et sont vécues dans notre "monde" »

[431] Peter Stowell, « Phenomenology and Literary Impressionism: The Prismatic Sensibility », in Anna-Teresa Tymieniecka (ed.), *The Existential Coordinates of the Human Condition: Poetic — Epic — Tragic: The Literary Genre*, Dordrecht, Springer, 2013, p. 212. Je traduis : « Le fondement stylistique de l'impressionnisme est la création d'effets linguistiques et rhétoriques qui soumettent des impressions sensorielles aux yeux, aux oreilles et à la conscience. Les personnages impressionnistes pensent rarement de manière causale ou conceptuelle. Au lieu de cela, s'ils ne sont pas directement impliqués dans une expérience sensorielle, leurs consciences trient, trient de nouveau, et synthétisent les fragments perceptuels vécus au fil du temps, mais ré-expérimentés à chaque instant présent. »

La médiation par le personnage de Fleda dans *The Spoils of Poynton* pourrait être un exemple de cette pensée attribuée aux personnages impressionnistes : sa « sorting » contribue à la construction scénique du roman, mais aussi à la représentation du processus même de sa réflexion. Dans cette section, nous nous appuyons sur les travaux de Jesse Matz et de Camilla Storskog, dont les ouvrages sur l'impressionnisme littéraire consacrent aussi d'importantes réflexions à son rapport à la phénoménologie. Nous citerons aussi Sven Møller Kristensen, qui dès 1955, dans son étude de l'impressionnisme dans la prose danoise, identifiait la perspective phénoménologique comme une technique narrative clé exprimant les principes d'une nouvelle forme d'écriture :

> …ingen forfatter kan gengive virkeligheden anderledes end han selv opfatter den. Natur og virkelighed er kun, hvad sanserne modtager; alt andet unddrager sig vores kontrol, og den, der som naturalisten hylder en streng objektivitetet og vil have virkeligheden paa foerste hand, maa holde sig til det, som sanserne fortaeller, det oevrige maa overlades til laeserens fantasi. forfatterens indtryk af tingene bliver det konkrete holdepunkt, og dermed er naturalismen slaaet over i impressionismen.[432]

En s'ancrant dans les sensations subjectives, l'impressionnisme propose une forme de réalisme qui s'éloigne du détail et de l'étude sociétale du naturalisme, pour rendre compte d'un nouveau perspectivisme, nécessitant une collaboration entre les impressions de l'auteur et l'imagination du lecteur.

Dans *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Matz applique le terme d'« impressionnisme phénoménologique » (« phenomenological impressionism ») à Virginia Woolf, dont il avance que l'esthétique est en accord avec sa pensée féministe car dans *Mrs Dalloway* « Woolf thématise ce à quoi et l'impressionnisme et le féminisme aspirent : une perceptivité totale » (« Woolf thematizes that to which Impressionnism and feminism at once aspire : a total perceptivity »).[433] Camilla Storskog présente le lien d'une manière plus générale :

> …impressionism as a perceptive experience can be said to be synonymous with a form of observation untainted by all prior knowledge concerning the subject observed, as well as by any systematic reflection

[432] Sven Møller Kristensen, *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*, Copenhague, Gyldendal, 1955, p. 20 « aucun auteur ne peut transmettre la réalité autrement qu'il ne la vit lui-même. La nature et la réalité ne sont que ceux que les sens reçoivent, tout le reste évite notre contrôle, et celui qui, comme le naturaliste, célèbre une objectivité stricte et veut la réalité primaire, doit se contenter de ce que les sens racontent, qui doit être laissé à l'imagination du lecteur. L'impression que l'auteur a des choses devient le point d'ancrage concret, et là se fait le glissement entre naturalisme et impressionnisme. »
[433] Jesse Matz, *op cit*., p. 201.

and ordering of the same. [434]

Il s'agit d'une posture littéraire basée sur l'œil innocent, imitant l'expérience de la perception, et se concentrant sur l'impression en tant que figure esthétique ou élément du processus d'observation. Elle cite la nouvelle « Un Impressionniste » (« En Impressionist » 1893) de l'auteur finlandais Karl August Tavaststjerna, qui « résonne avec la phénoménologie comme elle est pratiquée par les impressionnistes dans sa présentation de l'acte de perception comme le véhicule de connaissance et compréhension non seulement d'objets, mais de personnes et d'identités ». (« resonates with phenomenology as practised by the impressionists in its presentation of the act of perception as the vehicle of knowing and understanding not simply objects, but people and identities »).[435] La nouvelle dépeint un jeune homme avec des capacités de « clairvoyance », voyant le caractère et le destin des autres à travers leur apparence.[436] Dans les textes que nous citerons ici, l'impressionnisme phénoménologique reste plus ancré dans la construction d'un « effet de réel » perceptuel que dans la représentation de mysticisme, mais ils emploient aussi l'impression pour dépeindre la nature des personnes et d'identités—parfois justement à travers la présentation métonymique ou synecdochique d'objets.

L'évocation d'une totalité à travers un détail isolé est un trait récurrent de l'impressionnisme littéraire : nous l'avons déjà vu dans les passages ekphrastiques cités précédemment, qui ne donnent qu'une portion de l'effet visuel complet. Le tableau complet—virtuel—n'existe que dans le cerveau du lecteur. L'étude de Camilla Storskog se sert de la notion d'un « mode métonymique » pour analyser les textes impressionnistes, et surtout à partir de textes de l'auteur Stella Kleve, dont la forme féministe d'impressionnisme littéraire sera étudiée dans notre dernier chapitre. C. Storskog cite Sven Møller Kristensen, qui lui lie la métonymie à sa notion plus large d'« apperception phénoménologique » : un procédé littéraire imitant l'expérience de la perception, et formulé similairement par Ian Watt avec le terme « décodage différé » (« delayed decoding »)[437]. Ces notions plus larges se servent de l'œil innocent pour faire de la lecture une expérience ressemblant au « décodage » de notre environnement : les données visuelles ou sensorielles apparaissent les unes après les autres, et l'on finit par

[434] Camilla Storskog, *Literary Impressionisms: Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900*, Milan, Di Segni, 2018, p. 206.
[435] Camilla Storskog, *Literary Impressionisms: Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900*, Milan, Di Segni, 2018, p. 207.
[436] *Ibid*., p. 209.
[437] Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1981.

identifier ce qu'elles veulent dire. Ici nous avons choisi d'inclure la métonymie dans une forme d'impressionnisme phénoménologique qui englobe ces techniques imitant l'expérience de la perception ainsi que le traitement métonymique des objets, et une sorte d'impressionnisme syntaxique apparaissant dans quelques textes impressionnistes.

Vers une syntaxe impressionniste

L'écriture impressionniste tente de reproduire l'expérience de la perception, non seulement à travers l'évocation de sensations, mais aussi à travers une syntaxe imitant le processus de la pensée : les « linguistic effects » evoqués par Peter Stowell. Dès 1881, Bourget voyait de nouvelles tendances syntaxiques dans la littérature moderne, prenant la substantivation chez Huysmans comme exemple :

> N'est-il pas vrai que l'écrivain a vu des objets, non plus leur ligne, mais leur tache, mais l'espèce de trou criard qu'ils creusent sur le fond uniforme du jour ? Alors la décomposition presque barbare de l'adjectif et du substantif s'est faite comme d'elle-même : — les noirs de casquette... les coups de rouge des gilets ?[438]

Il présente ceci comme le résultat de changements plus généraux dans la société, voyant le processus optique chez Huysmans comme un symptome de la modernité. Le regard moderne ne s'intéresse « plus [au] contour », mais au « petit mouvement lumineux qui fait couleur »[439]. L'absence de contours lui apparaît comme un élément de la société moderne, et il se demande ensuite si « avec la démocratie grandissante, la ligne s'en va, comme la race dont elle est le signe ? » Il associe également cette préoccupation pour les effets flous et sans démarcation claire à une époque « hâtive et à la minute » [440], rappelant les propos d'Erik Skram à propos de l'écriture de Herman Bang. Ce changement stylistique, qu'il perçoit de façon très nette dans la prose française, peut donc immédiatement être relié aux effets perceptuels de la vie moderne : la vitesse, la vie urbaine, et la mixité sociale semblent directement responsable des nouveaux codes esthétiques.

Des travaux plus récents se sont également intéressés à l'aspect grammatical et syntaxique des styles d'écriture de la fin du XIXe siècle. Nous allons nous intéresser à l'impressionnisme littéraire tel qu'il est défini par Gilles Philippe et Sven Møller Kristensen : c'est-à-dire un

[438] Paul Bourget, *Etudes et Portraits*, Paris, Plon, 1905, p. 271.
[439] *Ibid.*, p. 272.
[440] *Ibid.*, p. 273.

impressionnisme grammatical, basé sur certains traits linguistiques récurrents qui soulignent l'importance de la perception subjective dans la lecture. Ceci nous permettra d'observer les techniques précises employées dans des textes en anglais et dans les langues scandinaves, des langues historiquement liées et qui partagent de nombreuses structures grammaticales. Gilles Philippe propose justement une présentation des tendances françaises dans la littérature de langue anglaise à la fin du XIXe siècle, qui suggère par exemple la volonté d'adopter certaines tournures typiques de Flaubert en anglais. Herman Bang promut Flaubert au Danemark, et Henry James écrit quatre articles sur l'auteur français[441].

Dans *Impressionismen i Dansk Prosa*, Møller Kristensen prend des exemples d'un grand nombre d'écrivains danois de la fin du XIXe siècle pour montrer le développement d'un nouveau style. Il s'agit d'une rupture avec les méthodes narratives précédentes, que Møller Kristensen décrit ainsi :

> Den episke fortaeller, der staar som formidler mellem begivenhederne og laeseren, og som i reglen er forfatteren selv, er bestandig til stede i beretningen og traeder ofte direkte frem for åbent taeppe med henvendelser til laeseren…[442]

C'est cette forme « autoritaer(e), idealiserende og konservativ(t) » que Georg Brandes voulait combattre dans la littérature scandinave, et l'un des résultats de ce mouvement vers une nouvelle voix narrative serait le style impressionniste, même si Georg Brandes n'a pas inclut Herman Bang dans ses *Hommes de la percée moderne*, le trouvant insuffisament engagé. Møller Kristensen a une vue large de la narration impressionniste, et ne la voit pas comme la compétence exclusive de Herman Bang, mais plutôt comme un trait récurrent chez plusieurs auteurs danois de la fin de siècle : Herman Bang figure de manière proéminente, mais tout comme Henrik Pontoppidan, Holger Drachmann et JP Jacobsen, les deux derniers étant parmi ceux cités dans l'ouvrage de Brandes. L'impressionnisme pour Møller Kristensen devient un aspect plus général de la modernité de fin de siècle, impliquant de nouvelles manières de construire son discours, au détail syntaxique près. Le narrateur impressionniste s'insère différemment dans le texte : « Den subjektive digterpersonlighed gør sig gaeldene på nye

[441] Sur Henry James et Flaubert : D. Seed, Henry James's Reading of Flaubert, in *Comparative Literature Studies*, Vol. 16, No. 4 (Dec., 1979), pp. 307-317 ; Jeanne Delbaere-Garant, Flaubert in *Henry James: The Vision of France*, Liége, Presses universitaires de Liège, 1970, en ligne : http://books.openedition.org/pulg/920. Sur Herman Bang et Flaubert : Anna Sandberg in Steen Bille Jørgensen, Lisbeth Verstraete-Hansen (eds), *Dialogues : Histoire, Littérature et Transferts Culturels*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 2013 ; Torbjörn Nilsson, *Impressionisten Herman Bang*, Stockholm, Norstedt, 1965.

[442] Sven Møller Kristensen, *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*, Copenhague, Gyldendal, 1955, p. 16. « Le narrateur traditionnel, qui agit comme intermédiaire entre les événements et le lecteur et qui, en règle générale, est l'auteur lui-même, est toujours présent dans le récit et se présente lui-même sur scène pour s'adresser au lecteur. »

måder, *mellem* linierne og *i* linierne, i tone og holdning, i udvaelgen og fremhaeven, i hele formgivningen – naturligvis. »[443]

Cette narration subjective se définit également par la volonté de créer les « images adéquates » (« rigtige billeder ») des choses, les reproduire ce qui reste « un processus analytique » (« en analytisk proces ») ou « laisser les impressions venir à soi, être passif » (« lade indtrykkene komme til sig, forholde sig passivt »)[444]. Cette passivité narrative et ce rejet du style autoritaire nécessitent donc la fin de « la syntaxe classique, logique, qui est l'expression langagière de l'aperception causale » (« den klassiske, logiske syntax som er det sproglige udtryk for den kausale apperceptionsform »)[445]. Ceci produit, de manière générale, un style « discontinu » (« diskontinuerlig ») qui remplace la « narration continue » (« kontinuerlig beretning »)[446]. Ceci implique un rejet de la structure logique et causale, qui se manifeste plus précisément dans l'inversion des phrases[447], la présence de phrases nominales[448] ainsi que le remplacement de propositions subordonnées explicatives par les répliques[449], et celui de la subordination par la coordination et la parataxe[450]. Il s'agit également de prendre un point de vue anti-analytique, qui n'essaie pas de tirer des conclusions mais simplement de présenter les choses de manière neutre, par exemple à travers l'apposition, ainsi qu'en démontrant une incompréhension de la part du narrateur, en employant des adjectifs vagues et subjectifs comme « mystique » et « étrange » (« saer », « saelsom »), indiquant l'incongruité et l'incompréhensibilité d'une situation[451].

Dans son étude de l'influence française sur la prose anglaise, Gilles Philippe identifie quelques aspects précis, notamment certains introduits par Flaubert, que les auteurs anglais adopteraient. Il s'appuie également sur certains aspects stylistiques précis qui produisent les effets d'une nouvelle forme de narration. Il note que la prose de Flaubert « présent[e] le monde tel qu'il apparaît à la conscience »[452] en employant quelques stratégies syntactiques et structurelles très

[443] *Ibid*., p. 18 « Le narrateur subjectif s'investit de nouvelles façons, entre les lignes et dans les lignes, dans le ton et l'attitude, dans ce qu'il choisit et dans ce qu'il accentue, tout au long de l'œuvre, bien sûr. »
[444] Sven Møller Kristensen, *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*, Copenhague, Gyldendal, 1955, p. 21.
[445] *Ibid*., p. 23.
[446] *Idem*.
[447] *Ibid*., p. 103.
[448] *Ibid*. pp. 59-60.
[449] *Ibid*. p. 104.
[450] *Ibid*. p. 172.
[451] *Ibid*. p. 62.
[452] Gilles Philippe, *French Style: L'accent français de la prose anglaise*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2016, p. 90.

précises qui vont « bousculer les habitudes grammaticales »[453]. Ce renouveau stylistique implique notamment une réduction « de la relation agentive que le sujet entretien avec le verbe » à travers une multiplication « des tours impersonnels et pronominaux », et une préférence pour les « formes [verbales] qui présentent l'action comme un déroulement en cours (imparfait, participe présent) », ainsi que pour des verbes « sémantiquement faibles comme avoir ou faire de sorte que l'action soit dénotée par le substantif qui les complète »[454].

Selon Gilles Philippe, une particularité de la langue française est son style « nominal »[455]. Ceci se voit dans la prose de Flaubert, qui « multiplie les noms abstraits »[456]. Les difficultés rencontrées par les traducteurs anglais de Flaubert se basent sur les profondes différences structurelles entre les deux langues, que Philippe résume de la manière suivante :

« l'anglais serait une langue verbale, le français une langue nominale ; l'anglais serait une langue concrète, le français une langue abstraite. »[457]

La prolifération des noms abstraits chez Flaubert n'aurait donc pas d'équivalent évident dans la prose anglaise. Philippe considère les stratégies des auteurs anglais pour présenter les impressions subjectives, et note que les différences sont parfois inattendues : « paradoxalement Flaubert compte plus que Bennett sur le verbe pour rendre le "flou" de l'impression », alors que Bennett « substantivise plus volontiers l'adjectif »[458]. L'américain Crane est également cité : cet auteur faisait partie du cercle social et esthétique de Henry James et Conrad, et a été également rattaché au style impressionniste par Edward Garnett, qui le qualifiait de « the only impressionist but only an impressionist. » Philippe souligne son éloignement géographique qui pourrait expliquer son éloignement stylistique : ses phrases « brève[s] et sèches[s] » et l'absence de « substantivisations 'artistes' » indique un impressionnisme sans « source française »[459].

Toujours selon Gilles Philippe c'est chez Henry James que l'on trouverait le lien le plus concret au style français, les critiques à l'époque remarquant déjà les nombreux gallicismes dans son écriture[460]. Philippe cite deux exemples de gallicismes, ayant un effet sur la grammaire même,

[453] *Idem*.
[454] *Idem*.
[455] *Ibid*., p. 112.
[456] *Ibid*., p. 91.
[457] *Ibid*., p. 100.
[458] *Ibid*., p. 114.
[459] *Ibid*., p. 118.
[460] *Ibid*., p. 120.

tirés de *The Awkward Age* : « My poor child, you're of a profundity », et « The thing was of a strangeness »[461]. Philippe poursuit donc en suggérant que cette préférence pour les gallicismes a joué un rôle dans le « devenir impressionniste » du « dernier style » (à partir de 1897) de Henry James qui se base sur les traits suivants : « multiplication des noms abstraits, tendance à émietter la phrase par de très nombreuses insertions entre ses constituants, préférence donnée au pronom sur la reprise nominale même quand celle-ci serait plus claire… »[462].

Herman Bang a fréquemment recours à la substantivation de verbes, et ceci contribue à l'effet de flou narratif, ou même de passivité. Dans *Ved Vejen*, l'activité frénétique des préparations pour Noël se résume à « en bringen og henten ». Il s'agit donc d'une agitation générale, dans lequel le rôle des personnages est réduit, leurs actions devenant un ensemble général d'allers et venues. Le même effet se produit au moment d'un jeu dans le jardin :

« Der blev en Flyven og en Gemmen bag alle Buske. »[463]

Similairement, la pluie à la foire provoque un movement général vers l'intérieur :

« Der var en Renden til alle Porte. »[464]

Dans ces deux exemples, l'action des personnes présentes dans la scène devient impersonnelle, et cette réduction de leur identité en fait une partie de l'ambiance générale, plutôt que de vrais acteurs de la narration.

Comme le note Sven Møller Kristensen, les phrases nominales font aussi partie du style de Herman Bang. La scène suivante résume les « jours courts » de l'hiver :

« Saa strid Regn og saa mat Snesjap. Men altid graa Himmel og Væde. »[465]

L'absence de verbes produit un style télégraphique, ressemblant à une note incomplète. L'effet est cependant aussi de réduire l'impact structurant de la narration, et simplement de présenter les éléments de la situation sans priorité ou ordre chronologique. Les phrases suivantes qui détaillent différentes réactions à ce temps suivent ce style, tout en étant des phrases verbales :

[461] *Idem*.
[462] *Ibid*., p. 121.
[463] Herman Bang, *Ved Vejen*, p. Je traduis : « Tous se mirent à courir pour se cacher derrière les buissons. »
[464] *Idem*., p. Je traduis : « Tous se précipitèrent vers les portes. »
[465] *Idem*., p. Je traduis : « Il y avait la pluie, et puis la neige fondante. Mais toujours le ciel gris et l'humidité. »

> Paa Stationen var Perronen en Sø. De sidste Smaablade fra Havehækken kom ud at sejle. Dryppende kom Togene, Konduktørerne løb om formummede i vaade Kapper. Lille-Bentzen sprang med Posttaskerne under Paraplyen.[466]

Il n'y a aucune suggestion d'un développement temporel, où d'un rapport causal, même si la logique est évidente. De nouveau, il s'agit d'une liste d'éléments de l'environnement, mais cette fois-ci c'est une scène mouvementée et variée qui est produite. L'absence d'ordre dans les phrases produit une impression d'immédiateté, qui est présente dans cette description de l'intérieur de la maison :

« Der var lunt og godt og Duft af et Par Potteplanter, som blomstrede i Vinduet endnu. »[467]

C'est ici la structure « il y avait », qui peut être suivie par un adjectif en danois, qui permet également un empilement d'éléments sans ordre précis. Les différentes formes grammaticales placées en parallèle renforcent un aspect désordonné et naturel, qui ne donne pas de structure aux données pures qui se présentent dans la scène.

La métonymie et l'empathie des objets

Certaines représentations d'objets domestiques dans les romans de Herman Bang et de Henry James ont une fonction métonymique, apportant un autre élément à leurs projets impressionnistes : la dynamique entre personnage et objet contribue à la représentation des intériorités, mais à travers une narration réduite. Dans son article sur Alphonse Daudet, Henry James écrit que « la vie, largement, est une affaire de surface » (« life is, immensely, a matter of surface »)[468]. Herman Bang annonce son intention de faire apparaître les profondeurs à travers leur reflet dans la surface de l'action, ce qui inclut une focalisation sur les objets concrets et leur charge émotionnelle, ainsi que la qualité particulière des intérieurs. Cette matérialité produit parfois une écriture plus concrètement visuelle, permettant même des mises en perspective avec l'art pictural. Cependant, la narration impressionniste peut également brouiller les contours des objets, pour en faire des vecteurs de l'intériorité des personnages,

[466] Ibid. p. 13. Je traduis : « A la gare les quais étaient comme un lac. Les dernières petites feuilles de la haie flottaient. Les trains arrivaient dégoulinants, les conducteurs dans leurs vestes trempées. Lille-Bentzen courait avec ses sacs de facteur sous son parapluie. »
[467] *Idem*. Je traduis : « Il faisait bon à l'intérieur et il y avait le parfum de quelques plantes qui fleurissaient encore dans la fenêtre. »
[468] Henry James, « Partial Portraits », dans *The Portable Henry James*, John Auchard (ed.), Londres, Penguin, 2004, p. 436.

une surface sur laquelle les pulsions et les préoccupations peuvent être projetées sans être verbalisées.

La focalisation sur les objets chez Herman Bang fournit un autre lien direct aux peintres impressionnistes, cette fois thématique. C'est sa forte concentration sur des détails même banals qui lui permet de « mettre en œuvre cette esthétique du quotidien dont il s'est fait le maître »[469]. Dans *Ved Vejen*, l'attention du lecteur est attirée sur certains objets, sans valeur en soi, qui ont un rapport à la jeunesse et au mariage de Katinka. Le contraste entre sa perspective et celle de son mari par rapport à ces objets nous permet d'accéder aux nuances émotionnelles de leur relation, mais à travers une étude de la surface et des silences. Elle garde le ruban et la couronne de fleurs de son mariage dans un tiroir, sous l'argenterie :

> I den øverse skuffe under sølvskabet i sekretæren lå hendes brudeslør og den visnede krans af myrter. Det tog hun også op og glattede ud og lagde det sammen igen… [470]

Alors que les fleurs sont flétries depuis longtemps, elle traite ces objets avec soin et même révérence, ses gestes, évoqués par ce qui ressemble presque à une indication scénique, montrant leur importance. Leur puissance symbolique dans son mariage tout aussi inerte semble évidente, ainsi que la puissance émotionnelle suggérée par le blanc typographique : un moyen d'écriture visuelle bien plus concrète. Le nouveau paragraphe et l'ellipse entourant la deuxième phrase lui attribuent un poids qui n'est pas verbalisé explicitement, incitant le lecteur à remplir un blanc qui cette fois-ci est littéralement présent. Elle traite une boite de souvenirs de sa jeunesse avec le même respect :

> I sin sekretær havde fru Bai en stor papæske med mange visne blomster, småbånd og florsdikkedarer med deviser af guldpapirsbogstaver… Det tog hun alt samme ofte frem om vinteraftner og ordnede det om igen og søgte at mindes, hvem der havde givet hende *det* og hvem *det.* [471]

Ces vieux papiers et ces fleurs la ramènent dans sa jeunesse, et elle semble revivre des moments plus heureux en identifiant les personnes qui lui ont offert chacune de ces babioles et en les rangeant soigneusement. Cependant, la nature précise des souvenirs est omise, l'accent est mis sur l'identification des objets et la nomination des personnes du passé, non pas sur la restitution d'un souvenir. Nous assistons à une représentation incomplète du souvenir, où les choses viennent mais sans leur nom ; les objets physiques suggèrent une synecdoque dont la totalité

[469] Frédérique Toudoire-Surlapierre, *L'imaginaire nordique*, Paris, Editions L'Improviste, 2005, p. 245.
[470] *Ved Vejen*, p. 26. Je traduis : « Dans le premier tiroir du secrétaire, sous l'argenterie, se trouvaient son ruban de mariage et la vieille couronne de myrte. Elle les sortait, les lissait et les remettait à leur place."
[471] *Idem*. Je traduis : « Dans son secrétaire Fru Bai avait un grand carton avec beaucoup de fleurs séchées, des petits rubans et des tissus ruchés avec des devises écrites en lettres dorées Souvent elle les sortait les soirs d'hiver et les rangeait, et essayait de se rappeler qui lui avait offert *ceci*, et qui *cela*. »

n'est pas accessible, mais pourtant dotée de signification mélancolique et nostalgique. Pour Bai en revanche, les objets n'ont aucune importance :

> Bai sad og drak sin toddy ved bordet.
>
> - Det gamle skrab, sagde han.
>
> - Lad det ligge, Bai, sagde hun… når jeg nu har ordnet det. [472]

Le dialogue indique que Bai a fait un mouvement pour déplacer ou enlever les objets, car Katinka lui dit de les laisser, l'ellipse dans sa phrase indiquant toujours leur importance réelle qui n'est pas nommée. Le mépris de Bai pour ces objets, qui dans l'absence textuelle d'un développement de leur signification abstraite deviennent point focal de la scène, montre le décalage entre les états intérieurs des deux personnages, et leur incapacité de communiquer. Juste avant cet épisode nous apprenons qu'il a un enfant avec une femme du village, et c'est cette suite de moments qui confirme l'absence d'amour dans leur relation. Les objets sont centraux dans ce développement, et leur manière de les traiter ou d'en parler en révèle davantage sur leur relation que leurs paroles. L'élément tragique de Katinka est aussi reflété dans l'absence de valeur de ces petits souvenirs, les fleurs séchées montrant la distance temporelle entre elle et ce bonheur passé à travers cette figure visuelle qui la suit jusqu'à la scène de son enterrement. Nous sommes face à ces « objets-temps » décrits par Marta Caraion, qui, dans la conscience de Katinka, opèrent « par une simple détermination temporelle capable de [les] relier de manière individuelle et irremplaçable à une réalité révolue ». Il s'agit « d'espaces intimes … et d'objets familiers » qui jouent sur la transformation d'un « sentiment illusoire, en sensation véritable ». Du point de vue de l'histoire littéraire, ce n'est pas le hasard si ce phénomène intervient précisément dans la décennie choisie comme cadre de cette étude. Comme l'écrit Caraion à propos de « Qui sait ? », une nouvelle de Maupassant, « On est en 1890, après plusieurs décennies de descriptions d'intérieurs en empathie plus ou moins appuyée avec les personnages. Donner à des meubles le pouvoir de faire chavirer l'existence des héros (qu'ils ont toujours, à travers la littérature du siècle, servi dans l'entreprise narrative de composition des caractères) est aussi une manière de dynamiser un stéréotype romanesque et de tester ses limites. »[473]

Cette « empathie » des objets est présente dans *The Spoils of Poynton*, et cette histoire d'une femme qui perd son empire d'objets d'art au moment du mariage de son fils exemplifie un

[472] Ibid. Je traduis : « Bai buvait son toddy assis à la table./ Ce vieux bazaar, dit-il./ Laisse-les, Bai, dit-elle… je viens de les ranger. »

[473] Marta Caraion, « Objets en littérature au XIXe siècle », *Images Re-vues*, 4, 2007, en ligne : http://journals.openedition.org/imagesrevues/116

autre lien émotionnel entre les personnages et les possessions matérielles. La maison de Poynton, ainsi que les « dépouilles » qu'elle contient, sert d'extension de sa personne, et son souhait de le garder ne pourra être réalisé que si son fils se marie avec Fleda, sa complice, et le personnage focalisateur, plutôt qu'avec Mona Brigstock, dont Mrs Gereth souçonne qu'elle n'aura pas la capacité d'appréciation esthétique pour mériter cet héritage. Les Brigstocks n'ont pas de goût, et les beaux objets de Poynton souffriront car elle risque de « les ignorer[aient], les négliger[aient], les laisser[aient] aux mains de serviteurs maladroits » (« neglect them, ignore them, leave them to clumsy servants »)[474], ou même les remplacer par des « pieces answerable to some vulgar modern notion of the convenient ». Pis encore, elle apportera peut-être des œuvres de son choix :

> Above all, she saw in advance, with dilated eyes, the abominations they would inevitably mix up with them—the maddening relics of Waterbath, the little brackets and pink vases, the sweepings of bazaars, the family photographs and illuminated texts, the "household art" and household piety of Mona's hideous home.[475]

Il s'agit d'une vision imaginée par Mrs Gereth, et les pièces qui pourraient être choisies par Mona lui apparaissent comme des « abominations », « maddening » et « hideous ». Sur les objets réels et imaginés appartenant à ces deux maisons, Mrs Gereth projette son attachement à sa maison, sa préoccupation pour sa position sociale, ainsi que la tristesse de sa position de veuve renvoyée de son domicile. Son goût esthétique l'établit comme un être supérieur, et Waterbath, la maison de Mona, est l'objet de tout son mépris. Les pièces qu'elle imagine n'ont peu de valeur esthétique, et apportent un ton purement domestique et familial. Son snobisme est articulé encore plus clairement au début du récit :

> …they had smothered it [the house] with trumpery ornament and scrapbook art, with strange excrescences and bunchy draperies, with gimcracks that might have been keepsakes for maid-servants and nondescript conveniences that might have been prizes for the blind.[476]

De nouveau les objets témoignent d'un manque d'élévation artistique, le scrapbook art relevant encore du choix purement personnel sans valeur intrinsèque, et la plupart des décorations ayant un aspect maladroit ou inapproprié. Ce regard, imposant un conformisme très strict aux codes artistiques dominants, est accompagné de mépris social explicite, car Mrs Gereth juge les ornements appropriés seulement à des servantes. Les objets de Poynton, au contraire, sont trop

[474] Henry James, *The Spoils of Poynton*, Londres, Penguin Classics, 1987, p. 70. Traduction p. 15.
[475] *Ibid.* p. 45. « Par-dessus tout, elle voyait d'avance, avec des yeux épouvantés, les horreurs qu'ils y mêleraient inévitablement, les souvenirs grotesques de Waterbath, les appliques, les vases roses, les vieux fonds de ventes de charité, les photographies de famille, les versets illustrés, tout le pieux art domestique de la hideuse maison de Mona. » p. 15.
[476] *Idem*. « Ils l'avaient surchargée d'ornements de pacotille, d'inutilités étranges, de paquets de draperies. Un goût de femme de chambre avait présidé au choix des bibelots, et des aveugles seuls auraient pu apprécier certains arrangements indescriptibles. » p. 4.

précieux pour être manipulés par des domestiques. Elle partage ce point de vue avec Fleda, et elles se découvrent dans le premier chapitre, pendant leur séjour à Waterbath, où « their eyes met and sent out mutual soundings », et se trouvant « safe » l'une et l'autre, se permettent de partager leurs jugements. C'est à partir de ce moment que Mrs Gereth développe sa « fancy » pour Fleda, souhaitant que la jeune femme remplace Mona Brigstock et se marie avec son fils.

C'est un regard partagé sur les objets qui les lie, et la vision imaginée de Poynton habitée par Mona est aussi contenu dans un échange de regards entre les deux femmes. Mrs Gereth a « des yeux dilatés » (« dilated eyes »)[477] ; alors que nous assistons à une « image mentale » n'appartenant qu'à ce personnage, son expression est observée par Fleda qui, partageant sa vision esthétique, semble également capable de visualiser ce que Mrs Gereth visualise.

Pour reprendre la notion d'empathie dans les descriptions d'intérieurs, proposée par Caraion, Fleda voit également un rapport plus abstrait entre Mrs Gereth et ses « spoils ». A l'idée de la voir démunie, elle la compare à « Marie Antoinette à la Conciergerie, ou peut-être la vision de quelque oiseau tropical, une créature des forêts denses et chaudes, abandonné sur une lande gelée » (« Marie Antoinette in the Conciergerie, or perhaps the vision of some tropical bird, the creature of hot, dense forests, dropped on a frozen moor »)[478]. Sans ses trésors elle sera tragique, et Fleda imagine comment à la place de Mona elle réhabiliterait cette « auguste reine mère » (« august queen mother »)[479], dont les associations royales et l'exotisme renforcent à nouveau la qualité aristocratique. Sans ses trésors, elle perdra même l'essentiel de son identité :

> The mind's eye could see Mrs. Gereth, indeed, only in her thick, colored air; it took all the light of her treasures to make her concrete and distinct. She loomed for a moment, in any mere house, gaunt and unnatural; then she vanished as if she had suddenly sunk into a quicksand.[480]

Fleda n'arrive pas à visualiser Mrs Gereth sans son cadre habituel ; dans un décor insuffisant elle devient insipide, même invisible. Les objets mêmes semblent l'illuminer ; elle n'existe presque qu'à travers eux, refletés dans ce qui devient, dans l'image de Fleda, moins un ensemble de décorations qu'un « air » ambiant dans lequel elle baigne. Ce détachement de leur matérialité leur donne une qualité d'illumination impressionniste, qui serait normalement fournie par les conditions météorologiques ou par une lumière littérale, rendant compte de la variabilité de la perception. Il nous semble signifiant que ce rapport complexe à la matérialité

[477] *Idem.*
[478] *Ibid*. p. 20.
[479] *Idem.*
[480] *Ibid.*, p. 125. Je traduis : Dans son esprit, elle ne voyait Mrs Gereth que dans son air épais et coloré ; il fallait toute la lumière de ses trésors pour la rendre nette et concrète. Elle apparaissait un instant, dans n'importe quelle maison, décharnée et artificielle ; puis elle disparaissait comme soudainement aspirée par des sables mouvants.

soit perçu non par Mrs Gereth elle-même, qui a bon goût mais qui n'a pas été formée par un artiste impressionniste, mais par Fleda, et sa conscience supérieure. Le rapport entre Mrs Gereth et ses possessions fait partie d'un dispositif dialectique : les objets sur lequel Mrs Gereth projette ses peurs et ses obsessions projettent eux-mêmes une qualité de visibilité sur elle.

Dans ces deux textes, la focalisation sur les objets témoigne par moments d'une présence refoulée de sens plus large : les préoccupations de Mrs Gereth peuvent à la fois relever du rattachement de l'identité féminine au milieu domestique, lien fragilisé par sa position faible, ainsi que le signe d'une nature frivole et superficielle, que sa classe supérieure lui permet. Malgré la divergence thématique entre les œuvres en question, les trois ont une qualité de silence narratif : une légèreté trompeuse et une focalisation apparente sur les objets superficiels chez Henry James, alors que dans *Tine* la narration éparse et elliptique reflète la dévastation de la guerre.

Même si le niveau de saturation picturale de l'effet tableau dans certains de ces textes peut être mis en question, le placement des personnages dans un fort entourage visuel est signifiant et peut parfois nous rappeler des tableaux existants. Plusieurs maisons d'édition ont choisi pour image de couverture des lives de Bang un tableau de l'artiste Vilhelm Hammershøi[481]. Cette description Tine seule au salon pourrait évoquer les intérieurs de cet artiste et apporter une justification textuelle à ce choix : « Idag var det saa varmt og stille, at Tine havde lukket op til begge Sider under Kirketiden. Solen laa frem over Bordet og den Damaskes Sofa; alle Stuer var fyldt med Lugten af Gyldenlak og Roser. » [482]

Ici le temps calme, le soleil qui « s'allonge » (« laa frem ») sur les meubles et l'odeur des fleurs qui remplit la pièce créent l'impression d'un intérieur tranquille et rassurant. La configuration de la scène est décrite en détail, avec les fenêtres ouvertes sur les deux côtés laissant rentrer la lumière sur les meubles. La description précise de la trajectoire de la lumière est accompagnée de l'odeur des fleurs, qui semble remplir la maison de cette même manière concrète et palpable. Ceci crée une conscience plus abstraite de la scène, où les éléments invisibles font partie de la composition physique du tableau. On retrouve la double préoccupation impressionniste évoquée par Gustave Kahn : d'une part « peindre au mieux ce qu'on voyait », mais d'autre part « une évolution dans l'art de reproduire la lumière et ses reflets sur les choses » — choses que

[481] Par exemple Herman Bang, *Noveller,* Copenhague, Gyldendal, 2006 ; Herman Bang, *As Trains Pass By,* English translation by W. Glyn Jones, Sawtry, Dedalus, 2015.
[482] *Tine*, p. 35. « Un jour il faisait si chaud et si calme que Tine avait ouvert les fenêtres des deux côtés pendant le service à l'église. Le soleil éclairait la blancheur de la table et le damas du canapé. Toutes les pièces étaient remplies de l'odeur des giroflées et des roses. » p. 46.

précisément on peut seulement « reconstituer par l'imagination s'appuyant sur des éléments physiques palpables, mais on ne les voit pas »[483]. Nous avons également une conscience plus large de la maison, et les fenêtres des deux côtés semblent encadrer une scène coupée, suggérant la présence du reste de la maison qui l'entoure.

Parfois chez Herman Bang la qualité physique des lieux, créée par leur aménagement, la lumière et les objets, semble prendre précédence dans le texte, comme les descriptions très précises d'intérieurs dans *Ved Vejen*. Par exemple dans un flashback des souvenirs de Katinka, la lumière dans le salon où elle restait assise avec sa mère est décrite de manière frappante : « Solen faldt i lyse Striber gennem Blomsterne i Vinduerne ud over det hvide Gulv... »[484]

L'effet visuel est presque géométrique ; la lumière remplit le salon mais à travers la grille créée par les fleurs. Les lignes claires et les couleurs pâles semblent réduire la scène en une grille ; la pièce devient une image simplifiée et solide. La lumière, ou la clarté en général, devient le personnage principal ou évènement dominant de la scène, un peu comme dans certains tableaux de Hammershøi.

Les objets peuvent également être parlants dans leur absence. Plusieurs scènes dans *Tine* ont une qualité de vide, associé à la dévastation et aux amitiés brisées par la guerre. Là encore, les chambres traversées par la lumière de l'extérieur sont à rapprocher des pièces vides de Hammershøi. Une autre scène qui pourrait rappeler ce peintre apparaît juste après le départ de Fru Berg quand Tine est frappée par le vide de la maison : « Lampen brændte roligt paa det tomme Bord, og Dørene til de andre Stuer, der stod aabne, laa som tre stille og mørke Gab ind mod det forladte Rum. »[485] La table et les pièces sont vides, comme si le départ de Fru Berg avait un effet physique sur la maison. Une conscience excessive de la configuration de la maison semble s'imposer depuis son départ : en son absence, la maison est nue. Le texte ne s'intéresse pas directement aux émotions induites, et à part l'image d'un bâillement (« gab ») qui souligne le vide, ne mentionne que des éléments concrets et matériels. Cette focalisation sur la surface devient encore plus détaillée : « Rundt om Spejlet gloede de lyse Pletter paa Tapetet frem. Mærker af Portrætterne, der var tagne ned »[486].

---

[483] Gustave Kahn, « Degas et Impressionnisme », en ligne : agora.qc.ca/documents/edgar_degas--degas_et_limpressionnisme_par_gustave_kahn

[484] *Ved Vejen*, p. 20. Je traduis : « Le soleil tombait entre les fleurs sur les fenêtres et formait des rayures sur tout le parquet blanc... »

[485] *Tine*, p. 10. « La chandelle brûlait paisiblement sur la table dégarnie, tandis que les portes des pièces adjacentes béaient comme trois gueules sombres et silencieuses sur la chambre abandonnée. » p.16.

[486] *Idem*. « Sur les tentures, autour de la glace, on voyait des taches claires marquant l'emplacement des portraits décrochés. » p. 16.

Les taches sur le mur trahissent l'absence des tableaux que Fru Berg a emmenés avec elle. Ici, même le style suggère le vide, à travers ces phrases brusquement plus courtes et sèches. La seule indication de leur importance émotionnelle est l'idée que les taches « dévisagent » (« gloede ») celui qui les regarde, suggérant que l'absence des tableaux crée un vide prédominant et inquiétant. Mais ce sont autant de traces sur le mur desquelles le regard du personnage, précisément, ne se *dé-tache* pas, évoquant le « petit pan de mur jaune » proustien, et après lui le concept de « pan » proposé par Georges Didi-Huberman. S'il s'agit encore d'un « moment pictural », celui-ci nous donne à voir « une tache et un indice plutôt qu'une forme mimétique ou une icône au sens peircien » [487]. La dialectique entre regard et image analysée par Didi-Huberman à partir de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, trouve dans cette scène un point d'achoppement : Tine se tient devant le mur « comme devant d'étranges choses qui s'ouvrent et se ferment alternativement à [*ses*] *sens* – que l'on entende dans ce dernier mot un fait de sensation ou un fait de signification, le résultat d'un acte sensible ou celui d'une faculté intelligible »[488]. La tristesse provoquée par le départ de l'amie, ainsi que la guerre qui a motivé son départ, ne s'exprime qu'à travers cette présentation brusque de l'état physique de la maison. Les figures visuelles communiquent indirectement une réalité psychologique, et les taches sur le mur ont un sens émotif qui se cache derrière un style qui imite la simplicité et la banalité. Ces taches sont physiquement présentes et observables, et le texte ne va pas explicitement plus loin que cette description du visible, ce n'est qu'en faisant un rapprochement psychologique entre les personnages et cet entourage que l'on trouve le sens caché de ce moment.

Le décodage différé

L'évocation des étapes fragmentaires de la perception humaine, où les « choses viennent avant leur nom », nous semble un aspect essentiel de l'impressionnisme littéraire, et de l'écriture proto-moderniste. Dans *Conrad in the Nineteenth Century* (1979), Ian Watt établit la notion de décodage différé (« delayed decoding »), et la lie à l'impressionnisme littéraire. Selon Watt, Conrad se sert de cette technique surtout au début de sa carrière, et elle sert à « mettre le lecteur dans la position de témoin de chaque étape du processus par lequel la brêche sémantique entre

[487] Georges Didi-Huberman, *Devant L'image : Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990, p. 300.
[488] Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p. 25.

les sensations éveillées chez l'individu par un objet ou un événement, et leur cause ou sens réel, se ferme lentement dans sa conscience » (« put the reader in the position of being an immediate witness of each step in the process whereby the semantic gap between the sensations aroused in the individual by an object or an event, and their actual cause or meaning, was slowly closed in his consciousness »). Watt voit dans le décodage différé une « technique narrative qui est le pendant verbal de la tentative du peintre impressionniste de rendre des sensations visuelles directement » (« narrative technique which was the verbal equivalent of the impressionist painter's attempt to render visual sensations directly »)[489]. Il rappelle la préface du *Narcisse*, où Conrad souligne l'importance dans son écriture de fournir « une impression véhiculée par les sens » (« an impression conveyed through the senses »). Il s'agit de présenter d'abord des impressions sensorielles, mais de ne pas en donner le sens immédiatement. Ceci fait partie de la réflexion impressionniste sur la nature, et les limites, de la perception subjective, et rappelle la difficulté d'interpréter les impressions quand « la situation ou l'état d'esprit de l'individu est anormal » (« the individual's situation or state of mind is abnormal »[490]).

Sven Møller Kristensen établit une notion similaire dans *Impressionismen i Dansk Prosa 1870-1900* (1955), qu'il appelle « l'aperception phénoménologique » (« faenomenologisk apperception »). A partir de nombreux exemples tirés de textes danois de la fin de siècle, et citant souvent Herman Bang, ainsi que J.P. Jacobsen et Johannes Jørgensen, il note la présence d'un style « passif », qu'il met en parallèle avec la peinture impressionniste, et qui « fait que c'est tout d'abord la surface des choses qui se transmet sur le papier ; l'impression fragmentaire et sans refléxion ne rend compte que de la qualité prédominante d'une chose, et dans le produit final c'est cette qualité qui domine » (« medfører, at det først og fremmest bliver tingenes overflade, der nedfaelder sig paa papiret ; det flygtige, ureflekterede indtryk fanger ofte kun den fremherskende egenskab ved en ting, og i fremstillingen kommer denne egenskab til at dominere»)[491]. C'est notamment là que la métonymie assume une importance narrative, « où la principale qualité sensorielle d'une chose remplace la chose en elle-même » (« hvor den mest fremtraedende sansekvalitet hos en ting bliver erstatningen for tingen selv »)[492]. Ceci produit un effet comparable au décodage différé, ou parfois plutôt partiel, où « le pouvoir des sens par rapport à la langue agit d'une manière où le rapport logique entre cause et effet est mis

[489] Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1981, p. 179.
[490] *Idem*.
[491] Sven Møller Kristensen, *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*, Copenhague, Gyldendal, 1955, p. 55.
[492] *Idem*.

de côté ou brouillé. En général la cause ne se constate plus, mais seulement l'effet, et c'est au lecteur de la retrouver » (« sansningens magt over sproget goer sig for exempel gaeldende paa en saadan maade, at den logiske forhold mellem aarsag og virkning often tisidesaettes eller tilsloeres. I reglen saaledes at aarsagen slet ikke konstateres, men kun virkningen, og det overlades til laeseren at slutte tilbage »)[493]. Il cite la nouvelle « Mogens » de J.P. Jacobsen, où c'est la perspective « impressionniste » en elle-même de Mogens qui fournit une situation d'apperception phénoménologique :

> Pludselig kom der en lille rund, mørk Plet paa det lysegraa Muld, een til, tre, fire, mange, flere endnu, hele Tuen var ganske mørkegraa. Luften var lutter lange, mørke Streger, Bladene nikkede og svaiede, og der kom en Susen, der gik over til Syden; det øste Vande ned.[494]

Le texte présente les moments de ce processus perceptuel, qui se termine par une compréhension de ce qui produit les effets visuels : c'est la pluie. Il s'agit d'un exemple de cette technique moderniste dans un texte qui précède même le terme d'impressionnisme, qui ne serait appliqué aux artistes peintres qu'en 1874.

Camilla Storskog voit l'esquisse d'une conception théorique du décodage différé dans les articles sur l'impressionnisme de Ford. Dans l'expression « the corrected chronicle »[495] elle reformule les propos de Ford sur ce qu'est l'impressionnisme, et ce qu'il n'est pas : « any piece of Impressionism, whether it be prose, or verse, or painting, or sculpture, is the record of the impression of a moment ; it is not a sort of rounded, annotated record of a set of circumstances – it is the record of the recollection in your mind of a set of circumstances that happened ten years ago – or ten minutes. It might even be the impression of the moment – but it is the impression, not the corrected chronicle. »[496] Le « rapport non corrigé » est l'élément narratif essentiel à l'impressionnisme : le texte doit tenter de recomposer des sensations primaires, plutôt que de leur attribuer un sens fixe.

---

[493] *Idem*.

[494] Jens Peter Jacobsen, *Mogens*, 1872, https://kalliope.org/en/text/jacobsen2001082606 Je traduis : « Soudain, un petit point noir apparut sur la terre gris-clair, puis un autre, un troisième, un quatrième, plus encore, toute la taupinière était devenue gris foncé. L'air ne contenait plus que de longues lignes sombres, les feuilles hochaient et chancelaient, puis le murmure se transforma en sifflement—la pluie coulait à flots. »

[495] Camilla Storskog, *Literary Impressionisms: Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900*, Milan, Di Segni, 2018 p. 108.

[496] Ford Madox Ford, « On Impressionism » in Harold Monro (ed.) *Poetry and Drama*, Londres, Poetry Bookshop, vol. II, 1914 p 73. Je traduis : « toute oeuvre impressionniste, qu'elle soit en prose, en vers, une peinture ou une sculpture, est la trace de l'impression d'un moment ; ce n'est pas la trace écrite, sous forme d'annotations, d'un ensemble de circonstances. C'est la trace d'un souvenir dans votre esprit d'un ensemble de circonstances qui s'est déroulée dix ans avant, ou dix minutes. Cela peut même être l'impression du moment, mais c'est l'impression, pas le rapport détaillé et corrigé ».

Ce décodage différé peut s'observer également chez Herman Bang et Henry James. Selon Watt, l'un des meilleurs exemples de cette technique apparaît dans la nouvelle « An Outpost of Progress » (1897). Watt cite le passage suivant :

> …[he heard] the other push his chair back ; and he leaped to his feet with extreme facility. He listened and got confused. Must run again! Right or left? He heard footsteps. He darted to the left, grasping his revolver, and at the very same instant, as it seemed to him, they came into violent collision. Both shouted with surprise. A loud explosion took place between them: a roar of red fire, thick smoke; and Kayerts, deafened and blinded, rushed back thinking: I am hit—it's all over. He expected the other to come round—to gloat over his agony. He caught hold of an upright on the roof—"All over!" Then he heard a crashing fall on the other side of the house as if somebody had tumbled headlong over a chair—then silence. Nothing more happened. He did not die.[497]

Watt démontre la « progression temporelle de l'esprit » (« forward temporal progression of the mind ») dans la suite de ce passage :

> Persuaded that Carlier is still stalking him, Kayerts finally decides to end his suspense and face his doom: "He turned the corner, steadying himself with one hand on the wall; made a few paces, and nearly swooned. He had seen on the floor, protruding past the other corner, a pair of turned-up feet". Even now Kayerts does not decode the visual signs, and it is only when he sees Carlier's untouched revolver that Kayerts at last realizes that "He had shot an unarmed man."[498]

Les données visuelles arrivent au fur et à mesure au personnage, qui ne parvient pas immédiatement à leur attribuer un sens. Conrad démontre le processus de la perception à toutes ses étapes, et passant d'un ensemble d'effets sensoriels à une compréhension intellectuelle. Le décodage différé, selon Watt, repose sur l'envie de Conrad de « nous mettre en contact sensoriel avec les événements » (« put us into intense sensory contact with the events »), et pour arriver à cela « l'impression physique doit précéder la compréhension des causes » (« the physical impression must precede the understanding of the cause ») [499]. Cette focalisation sur les données physiques plutôt que leur sens plus large nous rappelle la « nature précaire » (« precarious nature ») de l'interprétation, mais elle a pour fonction de nous convaincre de la

[497] Ian Watt, *op cit.,* p. 180. « [Il entendit] l'autre repousser sa chaise, et se leva d'un bond avec une facilité extrême. Il écouta et fut pris de confusion. Courir ! A droite ou à gauche ? Il entendit des pas. Il se précipita vers la gauche, saisit son revolver, et au même moment, du moins ce fut son impression, ils se percutèrent violemment. Tous deux crièrent de surprise. Une grosse explosion retentit entre eux : un feu rouge et rugissant, de la fumée épaisse. Kayerts, rendu sourd et aveugle, se replia brusquement en pensant : je suis touché, c'est fini. Il s'attendait à ce que l'autre revienne pour se réjouir de sa souffrance. Il agrippa un montant sur le toit—« fini ! » Puis il entendit le bruit d'une chute de l'autre côté de la maison, comme si quelqu'un avait trébuché contre une chaise. Puis le silence. Plus rien n'arriva. Il ne mourut pas. »

[498] *Idem*. Persuadé que Carlier le suivait toujours, Kayerts decide finalement de mettre fin au suspense et de faire face à son destin : « Il tourna au coin de la rue, s'équilibrant d'une main sur le mur, fit quelques pas et manqua de s'évanouir. Il avait vu sur le sol, dépassant de l'autre angle, une paire de pieds tournés vers le haut ». Même alors Kayerts ne décode pas les signes visuels, et ce n'est que lorsqu'il voit le revolver que Carlier n'avait pas touché qu'il se rend compte de la situation : « Il avait tiré sur un homme désarmé. »

[499] Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1981, p. 178.

véracité du récit, car sa narration n'aura rien d'une « sélection suspecte » (« suspiciously selective »[500]).

Le projet d'écriture impressionniste annoncé par Herman Bang dans sa réplique à Erik Skram témoigne justement d'une reconnaissance du risque d'interprétation « précaire » dans la représentation littéraire. Sa volonté d'éviter de tirer des conclusions psychologiques, mais plutôt de laisser apparaître une réalité cachée, correspond à la conception épistémologique du décodage différé. Herman Bang emploie des traits stylistiques que l'on pourrait lier au décodage différé, mais qui s'inscrivent dans la structure narrative même. La relation entre Tine et Berg se présente à travers une série d'échanges, où le dialogue est souvent vide, mais où leurs sentiments se révèlent au fur et à mesure, au lecteur mais aussi aux personnages eux-mêmes. Dans les souvenirs d'une époque plus heureuse, Berg est déjà conscient, à travers les sensations physiques au moins, d'un charme qu'il perçoit chez Tine :

« -I saadan Luft horer man Tine, sagde Berg, der standsede. Skovrideren mente altid, Tine havde en Rost for fri Luft, saa frejdig som Vorherre havde givet hende den. »[501]

Revenu au présent, et donc après le départ de sa femme, Berg observe Tine d'une façon similaire, sans complètement faire le lien entre ses impressions et ce qu'elles veulent dire :

> -Tak for Mad, Tine, sagde Skovrideren og tog Tines Haand. Han var faerdig med Madammens Hone.
> -Det er jo Mo'er, som har sendt det, sagde Tine. Velbekomme.
> Berg laenede Hovedet tilbage og saa efter Tine, der havde Toddyvandet paa Ilden nu og satte Glas frem:
> -Ja, I er saa gode, begge to, sagde han blodt og langsomt.
> Og han kunde knap bekvemme sig til at rejse sig fra sin gode Krog—der ved Ilden.[502]

La lenteur de ses mouvements et de sa voix trahit une hésitation dont la cause n'atteint pas la narration. L'échange verbal est plat, mais l'envie de Berg de le prolonger suggère un intérêt dont nous ne pouvons pas être sûrs qu'il soit au courant lui-même. Les corps de Berg et de Tine manifestent des signes plus évidents de leur attraction :

> -Bliver De her, spurgte Berg, der gik ned ad Trinet, pludselig hastigt.
> -Nej … jeg kommer vel ned….

---

[500] *Idem*.

[501] Herman Bang *Tine*, p. 27. «- On entend bien la voix de Tine dans un air comme celui-ci, dit Berg en s'arrêtant. L'inspecteur prétendait que Tine avait une voix faite pour le grand air – aussi libre que le bon Dieu la lui avait donnée. » p. 37.

[502] *Ibid*., p. 73. « Merci, Tine, pour ce bon repas, dit l'inspecteur en prenant la main de Tine.
Il avait achevé la poule de Mme Bölling.
-C'est maman qui vous l'a envoyé, dit Tine.
Berg, la tête appuyée au mur, regardait Tine qui faisait bouillir l'eau du grog et apportait les verres.
-Vous êtes si bonnes toutes les deux, dit-il lentement, avec émotion.
Il ne pouvait se décider à quitter sa bonne place au coin du feu. » 91

> Der var kommet som en hastig Rodme over begges Ansigter; det kom der let nu, naar de talte med hinanden, ligesom sagtere, noget sky og helst, naar Tredjemand var tilstede.[503]

Leurs paroles sont vagues et elliptiques, mais leurs mouvements et leurs expressions ne le sont pas. Berg est anxieux de partir le plus vite possible de la maison des parents de Tine, qui le voient toujours comme un ami de la famille, comme il l'était avant la guerre, sans autre complication. Leurs deux visages témoignent de leur gêne, et de cette relation secrète qui se développe, mais ni l'un ni l'autre n'est capable de la mentionner, ni peut-être même de la reconnaître consciemment. Pendant la danse avec Berg, les sensations augmentées de Tine indiquent l'intensité du moment, mais non pas le sentiment précis qu'elle lui attribue : « Elle vit et entendit tout ce qui se passait autour d'elle, comme si ses sens s'étaient centuplés » (« alting saa hun og horte hun om sig som med hundrede Sanser »)[504].

C'est en quittant la maison des parents de Tine en pleine guerre que leur relation est confirmée :

> -Men De traenger til Sovn, vendte han sig til Tine, hvis Ojne var blanke og vidtopspaerrede, som saa hun et Syn.
> -Ja, hun gaar med mig, sagde Berg.
> De gik.
> Heste og Vogne og Mennesker blev til et i Natten. Berg og Tine lob gennem Uvejr og Stimmel, fulgte af de gjaldende Hunde.
> Og midt mellem Ruinerne af sit Hjem, under sin Hustrus Billede, tilfredsstillede Berg sit pinefulde, sit nagende Begaer.[505]

La perception des personnages est constamment en question, et leur environnement physique est à la fois oublié pendant ce moment de désir, et constamment présent comme le rappel des origines traumatisantes de leur relation. Ils sont comme inconscients du mauvais temps, et l'agitation autour d'eux semble s'estomper pour enfin laisser place à la scène que tous ces échanges presque vides préparaient. C'est cependant toujours une révélation physique, caractérisée par la douleur, et ce n'est que plus tard, quand la guerre aura dévasté leur île, que l'un et l'autre voient l'étendue réelle des conséquences de cette relation. C'est en entendant

---

[503] *Idem*. « Vous restez ici ? demanda tout à coup Berg avec une certaine précipitation.
-Non, je viendrai…
Une rougeur monta au visage à tous deux. Cela leur arrivait souvent maintenant.
Ils se parlaient plus bas que d'habitude, avec une certaine timidité, surtout en présence d'un tiers. » p. 123.

[504] *Ibid*. p. 109. Traduction p. 133.

[505] *Ibid*., p. 136. « Vous aussi, vous avez besoin de sommeil, dit-il en se tournant vers Tine dont les yeux étaient brillants et grands ouverts comme devant une vision.
Elle vient avec moi, dit Berg.
Ils partirent.
Chevaux, gens et voitures se confondaient dans la nuit. Berg et Tine, suivis des chiens qui aboyaient, couraient à travers la tempête et la foule grouillante.
Et ce fut au milieu des ruines de son foyer, sous le portrait de sa femme, que Berg assouvit son douloureux, son torturant désir. » p. 164.

Tine dire qu'elle rentre chez elle, et précisément le mot « hjem », que Berg est confronté à ce qu'il a fait, à travers les « centaines d'images, chacune d'elles comme une vrille s'enfonçant dans sa chair » (« Hundrede Billeder—og hvert stikkende som en borende Naal »). Les impressions de la famille lui reviennent, et cette fois-ci il est capable de voir le sens de ses actions, et leurs effets sur ses amis. Il a réussi son décodage, mais seulement à travers les impressions sensorielles : qu'il s'agisse de sa douleur ou celle des autres personnages, c'est toujours la sensation qui communique la douleur émotionnelle. De même, quand Tine est à confrontée au peu de vraie affection que Berg ressent pour elle, c'est une douleur physique qui concrétise cette conscientisation :

> Berg stod taus pludselig komne Tanker saa han ud over den skaendede O og sagde sagte:
> -Hvor Marie dog elskede denne Plet.
> Tine horte det og hun forstod saa vel. Men nogen ny Lidelse folte hun ikke. Hun syntes kun, at Solen smertede hende og Himlens Blaa gjorde hendes Ojne ondt.[506]

Ayant déjà compris que Berg ne l'aime pas comme il aime sa femme, Tine ne ressent pas de nouvelle déception. Cependant, les impressions sensorielles du paysage deviennent inconfortables, et c'est donc à travers cette réaction physique que sa souffrance se manifeste. Ceci n'est pas tout à fait le même phénomène que le « décodage différé » de Conrad. Il s'agit d'une réflexion similaire sur la fiabilité de nos impressions et notre capacité à les interpréter, mais chez Herman Bang la dimension principale qui émerge est l'incapacité à atteindre cette interprétation sous l'effet du trauma. Dans certains exemples, la narration jette un doute sur la capacité du personnage à reconnaître ses propres sensations. Les officiers qui craignent la suite du conflit se parlent sans vraie attention :

> En og anden talte nu og da med et Udtryk, som horte han ikke sine egne Ord og heller ikke Svaret. Saa sad de tause igen med det besynderlig samme Udtryk i alle Ojne som en stirrende, bestandig Grunden.[507]

Leurs expressions indiquent qu'ils ne sont que physiquement présents, la conversation n'est que l'apparence d'une interaction. Décrire leur expression comme « besynderlig » témoigne de la passivité narrative que Sven Møller Kristensen lie à l'impressionnisme : le narrateur n'impose pas un sens particulier à cet échange, mais nous voyons le désespoir des personnages entre les lignes. Les émotions intenses de Tine sont également présentées de cette manière.

---

[506] *Ibid.*, p. 165. « Berg gardait le silence. Tout à coup, dominé par une idée subite, il dit très bas, en regardant l'île profanée :
-Comme Marie aimait cette place.
Tine entendit les mots et en comprit tout le sens ; mais ils n'ajoutèrent rien à sa souffrance. Il lui semblait seulement que le soleil lui blessait les yeux et aue le ciel trop bleu lui faisait mal. » p. 183.

[507] Ibid. p. 142. « De temps en temps, l'un ou l'autre des officiers proférait quelques paroles qu'il ne paraissait pas entendre lui-même, pas plus qu'il n'entendait les réponses. Puis le silence reprenait. Et dans le yeux de tous se voyait la même fixité étrange, la même préoccupation incessante. » p. 171.

Quand Berg revient vivant, le narrateur la décrit comme inconsciente de ses larmes : « -Hvor De er god, sagde han. Og han slap hendes Haender. Tine vidste ikke, at Taarerne lob ned ad hendes Kinder. »[508] Bien que dans *Ved Vejen* ce soit la fiabilité de l'interprétation du narrateur qui est mise en question lorsqu'il se demande si elle souhaite être seule, ici un dispositif inverse est proposé. Les larmes de Tine sont alors présentées comme un élément de la « surface mouvementée » de la narration : cet « effet de réel » qui est présenté au lecteur pour qu'il établisse sa propre interprétation de la réalité essentielle que la réalité semble cacher, et dans ce cas de l'intensité des émotions de Tine, ainsi que sa déconnexion de ses sens—et du bon sens, semble indiquer « l'occulte moral » (« moral occult ») implicite chez Herman Bang, face à son attirance pour Berg. Dans la même scène, après le départ de Berg, elle n'est toujours pas complètement consciente de sa réaction à cette nouvelle rassurante : « Tine stod i Spisekamret og skar Steg ud ; stille og smilende nynnede hun uden at vide det Tinkas Vise med. »[509]

Cependant, cette déconnexion entre les réalités physique et mentale correspond peut-être plus à l'état traumatisé dans lequel nous trouvons Tine à la fin du roman, quand elle cherche le corps de Berg dans l'église :

Ved Alteret stodte hun mod en fremmed Mand, hun saa ham naeppe.
-De Tapre, sagde han paa et fremmed Sprog—hun horte det ikke.[510]

Ses sens ne fonctionnent plus, elle est entièrement focalisée sur la recherche de Berg et ne peut absorber aucune autre information extérieure. Il s'agit donc de l'extrême limite des capacités de perception, réduites par le trauma de la guerre. Ceci nous rappelle la précision de Watt sur l'interprétation, dans les cas où le personnage se trouve dans un état anormal ; les nombreux exemples d'incompréhension ou d'absence d'une conscientisation complète chez Herman Bang semblent former une sorte de décodage partiel, qui ne se résout pas complètement.

Chez Henry James, c'est notamment dans *What Maisie Knew* que le décodage différé émerge comme stratégie narrative. La narration à travers une focalisatrice enfant, qui n'a qu'une connaissance limitée des rapports entre les adultes qui l'entourent, permet de voir le décalage

[508] Ibid. p. 106. Je traduis : vous etes si bonne, dit-il. Et il lâcha ses mains. Tine ne savait pas que les larmes coulaient sur ses joues. »
[509] Ibid., p. 107. « Tine découpait le rôti dans la salle à manger. Toute souriante, elle fredonnait la chanson de Tinka [sans s'en rendre compte] », p. 131.
[510] Ibid. p. 169. « Devant l'autel, elle se heurta contre un étranger qu'elle entrevit à peine
-Ah ! Les braves ! disait-il dans une langue étrangere.
Elle ne l'entendit pas.», p. 203.

entre perception visuelle et expression verbale. Comme Lee McKay Johnson le note, ce texte est construit pour « se déplacer avec consistence d'image en écho verbal » (« move consistently from « image » to verbal « echo »), mais ne fournit pas de « motif clair pour installer des images suivies par des scènes de décodage différé » (« clear pattern for setting up « pictures » followed by scenes of delayed decoding »). Il s'agit plutôt d'une « interaction rapide, en staccato » (« rapid, staccato interplay ») entre locutions ambigues et regards[511]. Le debut du roman annonce cette complexité narrative associée à la situation délicate de la protagoniste. Elle interprète les nombreuses informations qu'elle reçoit des adultes autour d'elle à travers le regard :

> The child was provided for, but the new arrangement was inevitably confounding to a young intelligence intensely aware that something had happened which must matter a good deal and looking anxiously out for the effects of so great a cause. It was to be the fate of this patient little girl to see much more than she at first understood, but also even at first to understand much more than any little girl, however patient, had perhaps ever understood before. Only a drummer-boy in a ballad or a story could have been so in the thick of the fight. She was taken into the confidence of passions on which she fixed just the stare she might have had for images bounding across the wall in the slide of a magic-lantern. Her little world was phantasmagoric—strange shadows dancing on a sheet. It was as if the whole performance had been given for her—a mite of a half-scared infant in a great dim theatre. She was in short introduced to life with a liberality in which the selfishness of others found its account, and there was nothing to avert the sacrifice but the modesty of her youth.[512]

Ce passage se sert de références intermédiales pour représenter les diverses impressions que Maisie reçoit de son environnement, et qu'elle doit tenter de comprendre. L'accent est mis sur son regard, et elle voit tout sans forcément en saisir le sens complet. Les faits arrivent comme des « images mouvantes » (« images bounding across the wall »), sans une structure ou une causalité claire. Les évènements qu'elle voit lui apparaissent comme des silhouettes, des images générées par une lanterne magique, une danse ou une mise en scène théâtrale. Ces différents dispositifs visuels lui fournissent une compréhension, incomplète mais prématurée, des événements autour d'elle à travers un effet kaléidoscopique. Comme les prisonniers de la

[511] Lee McKay Johnson, *Finding the Figure in the Carpet: Vision and Silence in the Works of Henry James*, New York : iUniverse, 2006.

[512] Henry James, *What Maisie Knew*, 1897, en ligne : http://www.gutenberg.org/files/7118/7118-h/7118-h.htm Je traduis : « L'avenir de l'enfant était assuré, mais ce nouvel arrangement ne pouvait que semer la confusion dans un jeune esprit intelligent ayant la conscience aiguë qu'un événement d'une grande importante s'était produit et cherchant anxieusement à anticiper les effets d'une cause d'une telle ampleur. Cette petite fille patiente était destinée à voir beaucoup plus que ce quelle ne comprendrait tout d'abord, mais aussi, même initialement, à comprendre bien plus que ce qu'aucune autre petite fille, quelle que soit sa patience, n'avait probablement compris avant elle. Seul le petit tambour d'une ballade ou d'un conte pour enfant aurait pu se retrouver ainsi au coeur de la bataille. On lui confia des passions sur lesquelles elle portait simplement le regard qu'elle aurait pu avoir pour les images mouvantes d'une lanterne magique projettées sur le mur. Son petit monde était fantasmagorique, fait d'ombres étranges qui dansaient sur un drap. C'était comme si tout n'était qu'une représentation dont elle aurait été l'unique spectatrice – petite enfant à moitié effrayée dans un grand théâtre obscur. Bref, les choses de la vie lui furent révélées avec une libéralité qui devait beaucoup à l'égoisme, et il n'y eut que sa pudeur juvénile pour lui éviter d'être sacrifiée. »

caverne de Platon, elle doit interpréter ce monde d'adultes à travers ses ombres. Elle reçoit une vision fragmentée mais ample du monde, et sa réceptivité lui permet de décoder, quoique partiellement, ces nombreux signes.

Comme la « primauté du regard » dans l'hypotypose rhétorique, c'est son « regard pénétrant » (« stare ») qui lui permet d'atteindre une plus grande compréhension de la complexité des relations de ses parents divorcés, dépassant celle d'autres enfants de son âge. Cependant, il y a un décalage entre la perspicacité de son œil et la maturité de son interprétation, faisant que « les choses viennent » longtemps « après leur nom », et restent plus longtemps dans « l'ombre » que dans les exemples de delayed decoding chez Conrad. Cela revient à la manière dont Sven Møller Kristensen définit l'impressionnisme : « le manque d'analyse de l'impressionnisme se prolonge par une tendance au manque de clarté, à présenter les choses de manière voilée » (« den impressionistiske mangel paa analyse foerer over i en ligefrem tendens til uklarhed, til at fremstille tingene tilsloeret »[513].

L'incertitude et la fragmentation sont essentielles à la vision impressionniste de la réalité, constamment changeante et relative au point de vue et à la situation du sujet. Les impressions, visuelles et non-visuelles, servent d'unités de représentation subjective, qui témoignent de la grande variété de perceptions possibles d'un moment. Chez Herman Bang le traitement des impressions subjectives de beauté montre une variabilité qui ramène à l'impressionnisme pictural dans sa conscience de la mutabilité du regard. La beauté de Tine est évaluée différemment tout au long du roman, et Berg la remarque d'abord à travers les sensations physiques, et non son apparence. Lors d'une promenade, il observe que sa voix correspond bien à l'air frais :

« - I saadan luft hører man Tine, sagde Berg, der stansede. Skovrideren mente altid, Tine havde en Røst for fri Luft, saa frejdig som Vorherre havde givet hende den. » [514]

Le caractère de Tine est ici décrit à travers les sensations physiques ; sa voix est comparée à l'air frais, et complétée par lui. Cette image crée également un effet de flou ; tant que sa voix est joviale et vigoureuse, sa ressemblance à l'air semble la dépouiller de cette solidité vive pour la réduire à une sensation, un être qui change selon la perception des autres personnages. Il

[513] Sven Møller Kristensen, *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*, Copenhague, Gyldendal, 1955, p. 129 « Le manque d'analyse impressionniste se poursuit dans une tendance similaire à l'opacité, à présenter les choses de manière voilée. »

[514] Herman Bang, *Tine*, p. 27. «- On entend bien la voix de Tine dans un air comme celui-ci, dit Berg en s'arrêtant. L'inspecteur prétendait que Tine avait une voix faite pour le grand air – aussi libre que le bon Dieu la lui avait donnée. » p. 37.

s'agit ici d'un effet très similaire à celui des objets qui entourent Mrs Gereth : vue d'un point de vue précis, la présentation des deux personnages est fragmentée et dématérialisée. Il s'agit à la fois d'une approche parallèle à la peinture impressionniste, où les heures et le temps conditionnent la scène présentée, et d'un reflet de la subjectivité des personnages qui les observent.

Les comportements des personnages reflètent leurs perceptions subjectives changeantes, et avant de céder à son désir pour Tine dans le désordre de la guerre, Berg trouve simplement que le matin fait ressortir sa beauté :

> - Men hvor har de været gemt så længe, Tine, sagde han, og blev staaende lidt og saa paa Tine, der arbejdede saa rask i Dejgen med sine runde Arme.
>
> -Ved du, Marie, sagde han undertiden til Fru Berg: Tine kan virkelig vaere ganske køn—om Morgnerne…. [515]

Les paroles et le regard de Berg suggèrent un étonnement par rapport à l'attirance de Tine ; sa question est flirteuse et il semble la voir sous une nouvelle lumière. La perception de la beauté est de nouveau variable : le geste de pétrir une pâte qui attire l'attention de Berg sur Tine appartient à une activité relativement banale et quotidienne, mais dont la puissance sensorielle est renforcée par la référence à ses « bras ronds ». Ceci rappelle l'imprévisibilité des évènements dans Tine, car le chaos de la guerre dérègle tous les jugements, et cette admiration passive aurait peut-être pu continuer tranquillement sans le désordre extérieur. Berg observe aussi que c'est le matin que l'on remarque ce charme, revenant de nouveau à l'élément changeant de la beauté, conditionnée par les moments et les situations. L'objet même du regard n'est pas responsable de son attrait, ce sont les conditions extérieures qui la confirment.

Dans *Tine* la variabilité de la beauté, ou de la perception, ne relève pas seulement de l'observation sociale, mais a un rôle essentiel dans le développement de l'histoire. C'est l'inconsistance des perceptions qui engendre les comportements erratiques, et plus particulièrement, la relation entre Tine et Berg. Leur rapport est aussi le produit des circonstances extérieures, et représente d'abord une source de réconfort dans une situation chaotique, puis une autre face du désordre du pays. Dans certaines conditions, Berg trouve Tine belle, et c'est évidemment ceci qui mène à leur courte relation sexuelle. Mais quand l'état de trauma du pays et des personnages s'aggrave, le désir de Berg disparaît. A la fin du roman, quand Berg et Tine se promènent ensemble, entourés par les signes de la destruction par la

[515] *Ibid.*, p. 32. « - Où vous êtes-vous donc cachée pendant tout ce temps, Tine ? dit-il en la regardant un moment pétrir vigoureusement la pâte avec ses bras ronds. Tu sais, Marie, dit-il ensuite à sa femme, que Tine arrive à être presque jolie comme cela, le matin… » p. 53.

guerre, nous apprenons qu'il la regarde différemment :

« Og mens han gik bag ved hende – hun gik saa tungt, men halvbøjet Hoved – spurgte han kun sig selv, hvordan han vel nogensinde havde kunnet attraa dette menneske. »[516]

Berg ne voit plus l'attrait qu'il a trouvé chez Tine au début du livre, qui s'est métamorphosé d'une observation innocente à un désir sexuel, puis transformé en répulsion. Cette répulsion est encadrée par les changements dans l'environnement. La guerre a dévasté l'île, et nous pouvons lire des descriptions claires d'un environnement transformé et transformateur :

« De grønne Agre var nedtrampede og Flokke af herreløst Kvæg løb hen over Markerne.Vejene laa som mørke sumpe og de afbrændte Huses sværtede Mure gabede op imod dem. »[517]

Le paysage que les personnages admirent au début du livre est triste et en ruines ; les maisons vidées et les animaux perturbés témoignent d'une perte de structure physique et sociale. Ce désordre visible accompagne un changement radical de vision chez Berg, et indique un lien entre le traumatisme de la guerre et les perceptions changeantes qui préfigure le soi fragmenté du modernisme.

L'hypotypose et l'impressionnisme synesthésique

L'évocation de sensations est un aspect essentiel de l'écriture que Herman Bang met au cœur de sa démarche impressionniste. La surface mouvementée que Herman Bang souhaite représenter répose largement sur l'évocation de sensations qui dépassent la description visuelle. Bien que son ton soit négatif, Brunetière semble voir dans la littérature impressionniste une puissance sensorielle que l'on pourrait associer à une forme d'empathie :

> En effet, il n'y a que les sensations qui puissent parler aux sens : aux oreilles des sons, aux yeux des couleurs et des formes. Il faudra donc, pour chaque sentiment ou chaque pensée que l'on veut exprimer, trouver des sensations exactement correspondantes, et, parmi ces sensations, en choisir une qui puisse être pour tout le monde le rappel d'une expérience antérieure, ou tout au moins le programme, si je puis ainsi dire, d'une expérience facile à faire.[518]

La littérature impressionniste a la particularité de chercher l'identification du lecteur aux

[516] *Ibid.*, p. 152. « Et, tandis qu'il marchait derrière elle – et qu'elle avançait d'un pas lourd, la tête inclinée – il se demandait comment il n'avait jamais pu désirer cette femme. » p. 182.
[517] *Idem.* « Les vertes prairies avaient été foulées. Du bétail qui n'avait plus de propriétaire errait dans la campagne. Les chemins avaient l'air de sombres mares et les murs noircis des maisons incendiées bâillaient le long des routes. » p. 182.
[518] Ferdinand Brunetière, « Les rois en exil de M. Alphonse Daudet », en ligne : https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/les-rois-en-exil-de-m-alphonse-daudet/

personnages. Le texte « parle » au lecteur en cherchant à lui rappeler des sensations qu'il a déjà vécues, à travers de nombreuses références aux sens. Nous proposons de lier cette focalisation sur les sens à un autre type d'écriture visuelle qui nous semble essentiel à l'impressionnisme littéraire : l'hypotypose. Cette présentation vive d'objets ou de moments est le propre d'une littérature principalement mimétique, comme celle définie par Herman Bang dans ses écrits théoriques. Selon Quintilien l'hypotypose, en tant que technique rhétorique, cherche à « place[r] les choses sous nos yeux, elle sert généralement, non pas à indiquer un fait qui s'est passé, mais à montrer comment il s'est passé »[519]. Dans cette conception il s'agit donc d'une figure principalement visuelle, mettant l'accent sur l'immédiateté, en donnant l'impression au lecteur de « voir plutôt qu'entendre »[520]. Surgers fait une distinction claire entre l'hypotypose dans un texte et dans un tableau, où chacun évoque la sensation propre à une autre forme artistique : l'hypotypose dans le discours nous fait voir, et dans le tableau il peut stimuler l'ouie ou l'odorat[521]. La rhétorique « insiste[nt] sur la primauté du regard sur les autres sens » ; permettant de « renforcer … l'effet du discours en le faisant passer de l'intelligible au sensible, on pourrait dire aussi, en termes plus contemporains, du conscient à l'inconscient »[522].

La littérature impressionniste conçue par Herman Bang et Henry James repose non seulement sur l'évocation forte du visuel, soulignée dans la section précédente, mais aussi sur un traitement plus fluide des liens entre les différents sens et la perception. Nous divergerons légèrement de la division des formes d'hypotypose proposée par Surgers, pour nous intéresser à la primauté plus générale des sens sur l'intelligence verbale, dans une sorte de synesthésie impressionniste figurant dans certains des textes.

Krieger distingue entre deux types d'énargeia, dont le deuxième compte sur un rapport d'empathie. Liliane Louvel rappelle que la double notion de Krieger est un aspect essentiel de l'hypotypose : «…a distinction between what I have described as enargeia I and enargeia II, between vivid (i.e., transparently clear) representation and vivid (i.e., intensely empathy-provoking) presentation. »[523]

L'écriture peut être vivement évocatrice de plusieurs manières, et la puissance sensorielle associée à l'impressionnisme semble le rapprocher plus de l'énargeia II. Surgers lie hypotypose

[519] Anne Surgers, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 211.
[520] *Idem*.
[521] *Ibid.*, p. 214.
[522] *Idem*.
[523] Murray Krieger, *Ekphrasis*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 111. « une distinction entre ce que j'ai décrit comme enargeia I et enargeia II, entre représentation vive (c'est-à-dire claire et transparente) et présentation vive (c'est-à-dire qui suscite intensément les émotions) ».

et empathie, mais uniquement dans la peinture, quand le spectateur est encouragé à s'identifier aux figures représentées dans le tableau. Cependant, l'évocation de tous les sens, dans des scènes textuelles représentant le mouvement, est un facteur essentiel de l'impressionnisme littéraire. Dans une perspective comparable, Liliane Louvel voit l'hypotypose davantage dans les termes du cinéma que de la peinture[524] car elle anime le récit :

> C'est de sa qualité « au vif semblant » qu'elle tire son statut d'analogie avec le tableau, ce qui en fait une figure d'imitation de la peinture, figure paradoxale car elle ne fige pas le texte, en le spatialisant comme on a coutume de le dire, mais le temporalise. [525]

La particularité de ces scènes est un sens du mouvement plus intense que dans les tableaux figés, qui maintient un air de spontanéité, tout en se distinguant de la peinture par son rapport au temps. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, avec l'exemple des analyses de van Gunsteren, Liliane Louvel met en garde contre l'identification trop facile d'exemples d'hypotypose impressionniste, indiquant qu'un rapprochement thématique ou phénoménologique serait nécessaire pour qualifier le texte d'impressionniste. Tout en mesurant l'intérêt d'une telle précaution herméneutique, nous tenterons ici d'explorer l'hypothèse inverse, et de voir l'hypotypose comme un élément stylistique essentiel de l'impressionnisme littéraire. Nous lierons l'hypotypose à la notion plus large de l'énargeia, suivant aussi en cela la definition de Murray Krieger : « the capacity of words to describe with a vividness that, in effect, reproduces the object before our very eyes »[526]. Nous y ajouterons la définition kantienne de l'hypotypose comme « représentation sensible », car il nous semble essentiel d'inclure dans l'impressionnisme littéraire des exemples de techniques qui ne se focalisent pas, ou du moins pas seulement, sur l'évocation visuelle.

La contradiction essentielle de l'hypotypose, soulignée par Liliane Louvel, de sa capacité à temporaliser plutôt que de spatialiser, est au cœur du phénomène de l'impressionnisme littéraire. Il s'agit d'une forme d'écriture visuelle qui n'arrête pas le temps comme un tableau, mais qui maintient un état de motion perpetuelle, ou qui amplifie les sensations non d'un moment figé mais d'une période de temps plus souple. Pour revenir aux interrogations de Liliane Louvel sur l'interprétation de van Gunsteren, l'hypotypose impressionniste devrait chercher à représenter « le mouvement et la fluidité du temps » (« movement and the fluidity of time »). C'est cette temporalité fluide, fragmentée ou condensée que le texte impressionniste

[524] Liliane Louvel, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 37.
[525] *Idem*.
[526] Murray Krieger, *Ekphrasis*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 111. « La capacité des mots de décrire avec un éclat qui, de fait, reproduit l'objet devant nos propres yeux ».

tente de représenter—et paradoxalement il y parvient en évoquant le mouvement et la continuité plutôt qu'en faisant référence à une image fixe.

Chez Herman Bang, et suivant sa volonté d'éviter les suppositions psychologiques, l'émotion forte peut transparaître à travers la perception sensorielle de l'entourage immédiat du personnage. Par exemple, dans *Tine* la danse avec Berg représente un moment très excitant :

> Svimmel saa' hun kun hans Ansigt…og de begyndte at danse. Hendes Svimmelhed svandt bort og alting saa' hun og hørte hun om sig som med hundrede Sanser – og saa' dog kun ham, hvis Øjne hvilede paa hendes Ansigt, mens de dansede længe.[527]

L'intensité de la situation affaiblit d'abord la vision de Tine, puis l'augmente, et ses sens semblent se faire concurrence pour assimiler la situation. Le moment est très vif, et contrairement aux tableaux plaçant Berg et Tine dans différentes scènes pour éclairer la complexité de leur relation, nous ne voyons ici qu'un seul moment d'intensité. Cependant, ce n'est pas un moment figé dans le temps, car la danse dure longtemps. La focalisation sur les sens indique le mouvement, même si Dans *Ved Vejen*, certains des moments les plus forts pour Katinka et Huus se passent au marché : « Det var, som Markedslarmen og Musiken og Stemmerne og Hornene, der skingrede, brød sammen i én Brusen i hendes Øren, mens alt gyngede sagte. »[528]

Le mouvement et le son se mêlent en une sensation unifiée, et Katinka a un sentiment intense de conscience et de connexion avec son entourage. Par cette liste de sons, Herman Bang nous communique l'intensité de cet instant précis, qui est peut-être le point culminant de la relation entre Katinka et Huus. Juste après, il fait de la foule un « tableau » synesthésique similaire en combinant les effets visuels et les odeurs : « Der var stegende Sol og Honningkage-Duft og skubbende Stimmel og Støj. »[529]

De nouveau cette liste crée un instant d'intensité, où la chaleur, l'odeur de gâteau, les bousculements de la foule et le bruit sont réunis pour créer un entourage énergique et vif. Les consonnances en *s* renforcent la résonance sonore du moment, tout en condensant la narration : la répétition du son fait de ce moment un tableau sensoriel compact et complet. Tous les éléments sont placés au même plan, formant un tout. Cette impression sensorielle exemplifie

[527] Herman Bang, *Tine*, p. 109. « Prise de vertige, elle ne voyait plus que son visage… Et ils se mirent à danser. Son vertige se dissipa. Elle vit et entendit tout ce qui se passait autour d'elle, comme si ses sens s'étaient centuplés—et malgré cela, elle n'avait d'yeux que pour Berg dont le regard était fixé sur son visage. Ils dansèrent, dansèrent longtemps. » p. 133.
[528] Herman Bang, *Ved Vejen*, p. 93. Je traduis : « C'était comme si le bruit du marché, la musique, les voix et les trompettes stridentes se mêlaient et bourdonnaient dans ses oreilles, pendant que tout ondulait doucement. »
[529] *Ibid*., p. 96. « Il y avait une chaleur brûlante, et l'odeur de gateaux au miel et la foule qui bavardait et bousculait. »

le rapport paradoxal entre impressionnisme littéraire et impressionnisme pictural, et qui est également au cœur de l'hypotypose : alors que la forme picturale spatialise, le texte apporte des éléments temporels qui ici sont suggérés par les actions. Contrairement à la scène de danse de *Tine,* ici le mouvement est sans chronologie ou résultat, restant fixé comme dans un tableau, mais avec très peu de « saturation picturale ».

Ces scènes vives d'activité physique et de sensations jouent également avec l'impressionnisme d'un point de vue thématique. Aux sensations de la foule, fait écho la « foule de sensations » héritée de Chateaubriand (*René*, 1802) mais contrairement au projet de celui-ci, qui aboutissait à une réflexion sur le destin de l'être humain comme passager temporaire de la vie physique, la scène de Herman Bang est davantage construite comme une liste simple des facteurs qui se combinent pour créer ce moment d'intensité, où les personnages se focalisent sur le présent, et non l'éternité. On est passé, via l'école réaliste, des « orages désirés » à des odeurs de gâteau, c'est-à-dire d'une esthétique romantique à une esthétique impressionniste.

Cette préférence impressionniste pour une esthétique du quotidien n'empêche pas les textes en question de mettre en scène des situations moins pittoresques. Chez Herman Bang, l'absence de mentions directes des émotions peut créer une focalisation plus intense sur le corps, qui peut faire appel à l'empathie du lecteur, ou bien réduire les êtres humains à leur existence physique. Ce qui frappe, c'est le réalisme cruel de ses représentations du corps humain dans des états de dévastation et de maladie. Un exemple de ce style surgit au moment de la mort de Katinka :

> Agnes tog om hendes Haandled og slap dem igen – hun følte den kolde sved.
>
> Den døende slog med de krampekrummede Arme op i Sengegardinerne… Katinka faldt tilbage – der faldt blaahvid Skum ud over de aabnede Leber gennem de sammenbidte taender. [530]

La description est, comme le note Cokal, « remarquable par sa franchise sur la laideur » (« remarkable for its candor about ugliness »[531]). Le corps de Katinka ne paraît plus humain ; ses mouvements sont chaotiques et ses dents serrées, et une écume étrange sort de sa bouche. La narration ne s'intéresse plus à son état intérieur, nous la voyons de l'extérieur seulement, et dans un état grotesque. Cette description très visuelle du corps mourant rappelle la scène intense de la mort d'Emma Bovary, dont les symptômes sont décrits de manière tout aussi dramatique. Les lèvres d'Emma « se serrent », et elle a « les membres crispés, le corps couvert

[530] *Ibid.*, p. 188. Je traduis : « Agnes prit ses poignets puis les lacha – elle sentit la sueur froide. Prise par des crampes, la mourante rejeta ses bras en arrière, vers les rideaux… Katinka s'effondra – une écume d'un blanc bleuté s'échappe d'entre ses lèvres entrouvertes et ses dents serrées. »

[531] Cokal, Susann « Infectious Excitement: Disease, Desire and Communicability in *Niels Lyhne* and *Ved Vejen* », *Scandinavian Studies*, Vol. 71, No. 2 (Summer 1999), p. 180.

de taches brunes »[532]. Après sa mort, nous trouvons une image similaire de la dégradation de son corps, quand on essaye de l'habiller : « Il fallut soulever un peu la tête, et alors un flot de liquides noirs sortit, comme un vomissement, de sa bouche. »[533]

Des images de la manipulation du corps affaibli ou mort se trouvent dans les deux textes, et le corps des deux femmes est privé de l'humanité et de la beauté qui leur sont attribuées ailleurs dans les textes. Chez Flaubert, ce n'est pas seulement le corps d'Emma qui devient grotesque, mais aussi son comportement qui devient étrange. Ainsi, juste avant de mourir, elle émet un rire « atroce, frénétique, désespéré »[534], et semble « vouloir déjà se recouvrir du suaire. »[535] La dégradation du corps d'Emma est accompagnée d'un état psychologique similaire, sa déshumanisation n'est pas limitée au physique. Mais dans la scène de la mort de Katinka, nous ne trouvons pas ces mêmes jugements par rapport à la mourante, elle n'est décrite que physiquement. La description en soi est grotesque, mais la narration ne le reconnaît pas directement, elle nous présente la situation sans réaction ni émotion. Ce point de vue extérieur apparaît aussi dans *Tine*, lorsque les fugitifs arrivent fatigués et ruinés par la guerre :

« Born og Kvinder og Maend, bukkende sig for Storm og Regn, der piskede deres Ansigter, følesløse—naar de blot kom frem, kun frem. »[536]

Le texte se focalise sur les mouvements, la pluie qui les fouette, leurs corps qui se penchent et avancent machinalement ; ceci crée une scène principalement visuelle qui minimise l'identité et les émotions des personnes. La répétition dans la version originale de « avancer, avancer » souligne la manière inconsciente dont la foule se concentre sur le mouvement vers l'avant ; ce mouvement collectif, et l'absence collective de sensation, réduit ces corps humains à des machines qui avancent sans réflexion et ne remarquent même pas ce que les entoure :

> De skubbede sig forbi Kanoner og stonnende Dyr, forbi Saarede, der jamrede i Vogne uden Halm, forbi forladte Born, der skreg ved Vejkanten, og de saa dem ikke, fordi de ikke var *deres.* [537]

Le mouvement est continu, la foule inconsciente du maelström dans lequel elle est plongée ; eux n'entendent et ne voient rien, mais le lecteur est amené de nouveau à visualiser ce moment de chaos. Les bruits sont soulignés, et même les cris des animaux, des blessés et des enfants

[532] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Garnier Frères, 1961, p. 296.
[533] *Ibid.*, p. 307.
[534] *Idem*.
[535] *Ibid.*, p. 300.
[536]Herman Bang, *Tine*, p.128. « Hommes, femmes, enfants courbaient la tête sous la tempête, sous la pluie qui leur fouettait le visage. Ils étaient insensibles à tout et ne demandaient qu'à avancer.» p. 154.
[537]*Ibid.* p. 119., « Se faufilant entre les canons et les bêtes pantelantes, ils dépassaient les blessés qui geignaient dans les voitures sans foin, les enfants abandonnés qui criaient au bord de la route, et qu'ils ne voyaient même pas parce qu'ils n'étaient pas *à eux*. » p. 154-155.

abandonnés ne peuvent pas les arrêter, car ils ne les « voient » pas ; la scène évoquée est intensément physique, créant un contraste vif entre l'image communiquée au lecteur et l'aveuglement de la foule. Ces images de dévastation maintiennent un état de mouvement constant, rappelant le rapport complex de l'écriture impressionniste aux différentes formes d'hypotypose, et à l'écriture visuelle en général : le texte représente un mouvement continu qui est figé, il spatialise et temporalise simultanément.

La perception limitée des personnages reflète celle de Tine pendant la scène de danse, mais ici le point de vue narratif est moins précis. Certaines des scènes démontrant la dévastation de la guerre semblent rejeter la subjectivité des individus pour en faire une partie d'un tableau sensoriel plus général, dont le désordre physique indique le traumatisme psychique, par le même rapport métonymique entre « surface mouvementée » et réalité profonde. D'autres scènes sont clairement perçues par Tine elle-même, comme cet effet-tableau où elle semble voir le reflet de son visage « pâle, exsangue » (« bleg uden en Blodsdraabe ») dans ceux des blessés de la guerre : « Vinduernes Gyldenlakker rev hun til Side. Hun syntes kun, hun saa nogle hvide Ansigter gennem et flimrende Rodt—hvide Ansigter … af Fremmede, endnu af Fremmede. »[538]

L'image évoquée relève de la perception subjective, et c'est à la fois l'horreur de la guerre et l'horreur très personnelle de Tine, qui craint la mort de Berg, qui sont transmises par cette présentation abstraite des couleurs.

[538] Tine, p. 129. « Tine se dressa, déplaça vivement les giroflées posées sur la fenêtre. A travers la buée rouge qui flamboyait devant son regard, elle n'aperçut d'abord que des figures toutes blanches—de blanches figures d'inconnus -, rien que des inconnus. » pp. 111-112.

Impressionnisme et stratégies de représentation

Dans ce chapitre nous avons défini l'impressionnisme littéraire dans les textes de Herman Bang et Henry James, et dans un moindre degré dans ceux de Thomas Hardy. La typologie des formes d'impressionnisme scénique, phénoménologique et ekphrastique a fait ressortir des formes d'expression du caractère impressionniste d'un texte. Nous ne souhaitons cependant pas suggérer que cette identification de types d'impressionnisme est exhaustive, ni que leurs manifestations peuvent toujours être clairement distinguées les unes des autres. Au contraire, il suffit de noter la différence d'usage du mot scénique dans les textes des auteurs pour comprendre que se servir d'impressions pour faire voir ou ressentir son lecteur n'implique pas forcément une application stricte des codes esthétiques d'un art précis. Dans les textes de Henry James, la méthode scénique est inspirée par le théâtre et repose sur certains rapprochements avec Ibsen, bien que dans la Préface de *Tess*, Thomas Hardy emploie « scenic » comme synonyme de pittoresque.

La volonté d'inscrire les impressions dans l'écriture est associée à la production de textes « authentiques », ou « présentés fidèlement » (« faithfully presented »), mettant en question l'existence d'une réalité fixe commune, mais non la sincérité émotionnelle à la base du processus d'écriture. Chez Henry James et Herman Bang, une représentation fidèle du processus de la perception humaine devient l'objectif d'une nouvelle forme d'écriture intermédiale, parfois impressionniste, parfois ancrée plus généralement dans l'impression. Le terme d'impressionnisme littéraire est lié à la peinture dans le travail des trois auteurs : Thomas Hardy associe l'un de ses effets-tableau à un mouvement artistique particulier, bien que celui-ci change du préraphaélisme à l'impressionnisme. Herman Bang confirme sa comparaison aux peintres, et conçoit son écriture de manière picturale, souhaitant produire une « illusion ». Chez Henry James l'impression est d'abord transmise par le regard, et il propose ses projets de nouvelles à travers des références à l'art pictural, et même à l'impressionnsime de Sargent.

Ces rapprochements entre texte et image retrouvent leur écho dans les œuvres mêmes, à travers les nombreux exemples de formes d'écriture visuelle, comme l'effet-tableau, l'hypotypose et la construction de séries d'images structurant la narration. Le dialogue autour de la picturalité de l'écriture émerge cependant aussi à travers l'effet contraire : surtout chez Henry James, le langage pictural n'est pas toujours accompagné d'une saturation picturale du texte, ou d'un appel au lecteur, à travers des marqueurs visuels, à adopter le point de vue du personnage. Ces textes mettant l'accent sur la subjectivité individuelle contiennent parfois aussi un rappel de la

nature impossible d'un regard neutre, ou d'un regard partagé. Ils mettent donc en question leur position esthétique de départ, qui compte sur la compatibilité des arts. Les narrateurs homodiégétiques de Henry James agissent comme des médiateurs d'impressions. Ils ont une fonction métatextuelle : parfois ils rappellent le passage de l'observation à la transmission d'une impression, et les différences individuelles de perception, parfois d'autres contraintes plus pratiques, comme la longueur.

Ces stratégies représentatives relèvent de l'expérimentation esthétique, qui dépasse les limites des formes artistiques individuelles, et les limites entre les sens physiques, en créant une forme intermédiaire, un « tiers pictural ». Les traits de l'impressionnisme littéraire posent la question de la représentation du non-représentable, et de l'expression de l'indicible, à travers le non-dit, les absences, l'incomplet et l'incertain. L'impressionnisme émerge comme une sorte de reconnaissance de la « crise de la représentation » moderniste, annonçant les questions esthétiques de la génération suivante.

Chapitre 3 : Impressions croisées anglo-scandinaves

Gilles Philippe propose de voir des consonances françaises dans l'écriture de Henry James, et Herman Bang fit découvrir plusieurs auteurs français aux lecteurs danois dans ses chroniques littéraires. Les deux auteurs ont passé du temps à Paris, et ont tissé des liens avec la littérature française[539]. Leur impressionnisme est conditionné par leur contact aux arts—picturaux et littéraires—français, et leurs références esthétiques en témoignent. Leurs préoccupations esthétiques et critiques communes nous poussent cependant aussi à chercher des rapprochements indépendamment de la francophilie de ces deux auteurs : participent-ils aussi d'un impressionnisme littéraire du nord de l'Europe, ayant ses racines dans cet espace, et proche de celui que Sven Møller Kristensen définit à partir des auteurs danois ?

On ne peut minimiser l'importance des séjours parisiens, et plus particulièrement des découvertes artistiques qu'ils ont favorisées, dans le développement de la littérature nord-européenne de la fin de siècle. Les témoignages des auteurs sur ce point sont nombreux, allant des articles de critique d'art que nous avons cités dans le premier chapitre, à des récits de voyage comme *Parmi les paysans français* de Strindberg et *A Little Tour in France* de Henry James. Les sources de l'impressionnisme littéraire britannique et scandinave se trouvent d'abord dans la production artistique française, connue à travers des expositions et des rencontres avec les artistes. La peinture française, et les débats critiques qu'elle suscite à l'époque, constituent donc à la fois le substrat culturel et l'« artefact théorique »[540] décrit par Bernard Vouilloux. L'ouvrage de Sylvain Briens, *Paris : Laboratoire de la littérature scandinave* permet de voir le développement de la modernité scandinave au contact de la culture française, et la fonction des séjours parisiens dans le cosmopolitisme des auteurs scandinaves de la fin du XIXe siècle.

Cependant, certaines de ces sources, par exemple celles trouvées dans la philosophie, précèdent même le mouvement en art pictural et ramènent à d'autres formes de représentation qui ont toutes comme problématique (et largement comme objectif commun) de représenter et de reproduire de manière convaincante l'expérience de la perception subjective. Ces réflexions

[539] Voir Sylvain Briens, *Paris - Laboratoire de la littérature scandinave moderne 1880 - 1905*, Paris, L'Harmattan, 2010 ; Peter Brooks, Princeton, Princeton University Press, *Henry James Goes to Paris*, 2007.
[540] Bernard Vouilloux, « Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire. Un essai de métastylistique », *Questions de Style*, n° 9, 2012, 15 mars 2012.

pré-impressionnistes incluent la notion de « l'impression » chez David Hume : les « perceptions vives » immédiates, mentales ou sensorielles, qui s'opposent aux « idées », que l'on construit à partir de la mémoire ou de l'imagination[541]. Walter Pater, plus proche chronologiquement de l'impressionnisme pictural, souligne l'importance d'une réponse subjective aux œuvres d'art, dans *La Renaissance,* texte clef de l'esthétisme anglais datant de 1873.

Plus généralement, une dimension internationale et cosmopolite joue un rôle dans le développement de nouveaux mouvements littéraires à la fin du XIXe siècle. Gert Bjørhovde décrit ainsi George Egerton, l'une des écrivaines du courant « New Women », comme « nomade » (« nomadic ») et l'associe à « l'écriture migrante » (« migrant writing »)[542]. Or cette notion de déracinement est centrale dans le travail de nombreux écrivains de la période impressionniste ou proto-moderniste, peut-être essentiellement parce que s'étaient constitués à Paris des groupes venus de divers pays. Les quelques années passées en Norvège avant le début de sa carrière d'écrivaine eurent une influence importante sur le travail de George Egerton, explique Bjørhovde. La critique en tire même une hypothèse originale : Joyce a pu lire les textes de George Egerton, et étant lui-même un admirateur d'Ibsen, s'intéresser à ce lien norvégien-irlandais[543]. Il est intéressant de noter que les écrits de Hamsun décrivent George Egerton comme « Englaenderinden », alors qu'elle était née en Australie, et que ses parents étaient Irlandais et Gallois. On pourrait y voir une simple assimilation erronée, mais commune, entre Angleterre et Grande-Bretagne. Mais ce détail a son importance parce qu'il est révélateur de l'identité nationale problématique qui semble poursuivre les auteurs « anglais » liés à l'impressionnisme : ainsi, selon le souvenir de Ford Madox Ford, H. G. Wells décrivait-il ses compatriotes Joseph Conrad et Ford, auxquels il adjoignait les américains Henry James et Stephen Crane, comme « un cercle de conspirateurs étrangers » (« a ring of foreign conspirators ») [544].

Le cas des auteurs scandinaves est encore différent, car l'identité scandinave est en soi une identité multiple. Ces pays aux langues similaires, faiblement peuplés, étaient alors, comme ils le sont toujours aujourd'hui, travaillés par la question des rapprochements culturels. En quelque sorte, nous pourrions y voir une similarité structurelle à la Grande-Bretagne, les dynamiques

[541] David Hume, *A Treatise of Human Nature*, Oxford, Clarendon Press, 1888 (orig. 1738-40), p. 7.
[542] Gert Bjørhovde, "From 'Discords' to 'Dubliners.'" in Nordic Irish Studies Vol 11, Issue 1, Jan 1, 2012, p. 93.
[543]Gert Bjørhovde, *ibid*, pp. 93-105.
[544] Ford Madox Ford, *Return to Yesterday*, London, Victor Gollancz Ltd, 1951, p. 31.

de pouvoir entre le Danemark et la Norvège étant, par exemple, comparable sur un plan très général, à ceux entre l'Angleterre et l'Ecosse. Les langues écrites de l'époque étaient si proches que la *Faim* (1890) de Hamsun fut publiée pour la première fois à Copenhague, donc en danois. Cela implique des connaissances littéraires communes, et une conception de l'histoire littéraire, reflétée dans l'ouvrage de Georg Brandes, *Det Moderne Gennembruds Maend*, qui regroupe ces littératures en raison de leur proximité géographique et linguistique.

Les échanges entre la Scandinavie et la Grande-Bretagne sont caractérisés à la fois par une inégalité d'influence et, chez certains auteurs du moins, une volonté de rapprochement esthétique. Une histoire en partie partagée crée un rapport complexe entre ces espaces : la Scandinavie possède un exotisme, particulièrement associé à ses paysages les plus spectaculaires, mais aussi une certaine proximité culturelle et géographique, notamment avec les régions septentrionales de la Grande-Bretagne. Ce rapport double a favorisé en littérature la projection de nombreuses images divergentes sur un espace relativement peu connu mais riche en associations. C'est particulièrement la Norvège qui était une source d'inspiration et de symboles de modernité pour les sphères culturelles britanniques : la mise en regard de ses paysages sublimes et de sa production culturelle résolument moderne forme un paradoxe esthétique intrigant. Plusieurs auteurs britanniques consacrent des récits de voyage ou des essais à des thématiques liées à la Norvège, et Ibsen a généré plusieurs réactions critiques et journalistiques en Grande-Bretagne, à tel point que l'on peut voir en l'ibsénisme un concept à la mode similaire à l'impressionnisme, l'auteur ayant suscité autant de controverses que le mouvement artistique, comme les réactions de Henry James en sont l'exemple. Il sera nécessaire de retracer cette fascination pour le nord, notamment à travers l'exemple de quelques figures clés de la modernité britannique comme Edmund Gosse et George Bernard Shaw.

L'héritage de l'impressionnisme littéraire nordique est important car les dernières décennies du XIXe siècle voient des transferts culturels intenses entre la Scandinavie et la Grande-Bretagne, et en particulier un engouement des Britanniques pour le monde scandinave. Or, certains échanges littéraires ont précédé l'avènement de l'impressionnisme pictural dans les années 1870. Le flâneur s'impose comme figure récurrente de l'impressionnisme littéraire avant même que le mouvement artistique soit nommé, ainsi que la thématique cosmopolite présente dans de nombreux des textes impressionnistes. Nous verrons comment la

représentation d'espaces nordiques dans la littérature anglaise s'est combinée à ces motifs pour donner naissance à une esthétique impressionniste.

Entre exotisme et identification

Les grandes villes britanniques et scandinaves n'ayant pas à l'époque le rôle de centres culturels, comme les capitales française et allemande, les mouvements culturels communs à ces parties presque périphériques de l'Europe (insulaires ou péninsulaires) sont généralement passés par les influences françaises ou allemandes. Cependant, nous pouvons voir, notamment à travers les traductions, y compris de certains travaux critiques, entre les différentes langues scandinaves et l'anglais, que des transferts culturels directs entre ces pays existaient et ont participé au développement de nouvelles formes littéraires. Ce sont surtout les auteurs et revues britanniques qui se sont intéressés à la Scandinavie, mais des journaux littéraires associés à l'avant-garde scandinave, comme *Samtiden, Kringsjaa* et *Ringeren* ont aussi dédié des articles à la littérature britannique, surtout à partir de 1890[545]. La fascination pour le Nord des Victoriens a-t-elle contribué au renouvellement des esthétiques littéraires ?

Dans l'histoire culturelle britannique, il est possible de tracer le développement de la connaissance des pays nordiques voisins, et d'une image d'eux comme les représentants d'une certaine modernité dans les domaines sociaux et esthétiques, mais aussi comme une terre mystérieuse et riche d'histoire. En Grande-Bretagne, une attirance croissante pour les pays nordiques est notable durant toute la période victorienne. La mise à disposition de sagas pour le public britannique commence avec l'Ecossais James Johnstone, qui traduisit des extraits de *Heimskringla* avec un intérêt particulier pour l'histoire écossaise, et britannique en général. En 1839 George Stephens fournit une traduction complète de *Heimskringla*, puis George Webbe Dasent traduisit l'*Edda* (1842), *Njals Saga* (1861) et *Gisla Saga* (1866). De nombreux auteurs ont contribué à cette vague d'intérêt pour la mythologie nordique, non seulement à travers des traductions mais également en réécrivant, ou en s'inspirant, des histoires nordiques. William Morris a traduit des extraits de la *Volsunga Saga* (1876), et incorporé des éléments inspirés des sagas dans *The House of the Wolfings* (1889), œuvre qui influencera J. R. R. Tolkien, autant

[545] Brian W. Downs, « Anglo-Norwegian Literary Relations 1867-1900 », in *The Modern Language Review*, Vol. 47, No. 4 (Oct., 1952), p. 453.

fasciné par la mythologie nordique que Morris. H. Rider Haggard a inventé une histoire de Vikings dans *Eric Brighteyes* (1890), comme R. M. Ballantyne l'avait déjà fait dans *Erling the Bold* (1869). Il y exprime les fondements pour cette fascination pour les Vikings :

> Yes, there is perhaps more of Norse blood in your veins than you wot of, reader, whether you be English or Scotch, for those sturdy sea-rovers invaded our lands from north, south, east, and west many a time in days gone by, and held it in possession for centuries at a time, leaving a lasting and beneficial impress on our customs and characters. We have good reason to regard their memory with respect and gratitude, despite their faults and sins, for much of what is good and true in our laws and social customs, much of what is manly and vigorous in the British Constitution, and much of our intense love of freedom and fair-play, is due to the pith, pluck, enterprise, and sense of justice that dwelt in the breasts of the rugged old Sea-kings of Norway![546]

Le caractère britannique contemporain, ainsi que celui de ses ancêtres supposés, est idéalisé par la comparaison, qui fournit également une image de virilité typique des histoires d'aventure pour jeunes garçons que Ballantyne écrivait.

En plus de l'intérêt pour les traditions littéraires du nord, les milieux culturels britanniques entrèrent également en contact de plus en plus étroit avec le nord contemporain. Un grand nombre de récits de voyage fut publié au cours du XIXe siècle, tels ceux de Mary Wollstonecraft après son séjour en Norvège. La Norvège semble être particulièrement populaire parmi les visiteurs britanniques : « Throughout the nineteenth century nearly two hundred travel accounts of Norway were published in Britain alone, considerably more than on the other Nordic lands »[547]. La Norvège attire surtout en raison de ses paysages grandioses, mais aussi pour la tension entre modernité et romantisme historique qu'elle incarne. La Norvège n'était en générale pas vue, jusqu'à cette période, comme un pays ultramoderne, les voyageurs notant par exemple une campagne arriérée et pauvre[548]. Mais Oslo devint le lieu de nouveaux courants radicaux, représentés par Krohg et Jæger, par exemple, et surtout le pays fut pionnier dans l'émancipation des femmes. Cette disparité posait une difficulté de représentation, par exemple lors des expositions internationales :

---

[546] Ballantyne, Robert Michael, *Erling the Bold: A Tale of the Norse Sea-Kings*, Philadelphia, Lippincott, 1871, p. 437. Je traduis : « Oui, il y a peut-être davantage de sang norrois dans tes veines que tu ne le croies, lecteur, que tu sois anglais ou écossais, car autrefois ces solides marins envahirent nos terres par le nord, le sud, l'est et l'ouest à de multiples reprises, et les ont dominées pendant des siècles, y laissant une empreinte durable et bénéfique sur nos coutumes et notre caractère. Nous avons toutes les raisons de nous souvenir d'eux avec respect et gratitude, en dépit de leurs fautes et de leurs péchés, car beaucoup de ce qui est juste et vrai dans nos lois et nos coutumes sociales, beaucoup de ce qui est viril et vigoureux dans la Constitution Britannique, et beaucoup de notre amour pour la liberté et la droiture est dû au courage, à l'entreprise, au sens de la justice qui habitait le cœur des vieux et robustes rois des mers de Norvège ! »

[547] H. Arnold Barton, « The Discovery of Norway Abroad, 1760-1905 », *Scandinavian Studies*, Vol. 79, No. 1 (Spring 2007), p. 34. Je traduis : « Au cours du dix-neuvième siècle, près de deux cents récits de voyage en Norvège furent publiés rien qu'en Grande-Bretagne, considérablement plus que sur aucun autre pays nordique ».

[548] *Idem*.

> This dilemma is evident in the presentation of Norway at the great international exhibitions of the late nineteenth and early twentieth centuries: whether to portray the picturesque Norway that the foreign public expected or to show Norway as a modern, progressive nation.[549]

L'image pittoresque n'est pas seulement attendue à l'étranger, mais aussi souhaitée. Peut-être surtout au Royaume-Uni, où les traces des Vikings sont nombreuses, notamment dans l'onomastique des lieux et des personnes en Ecosse et dans le nord de l'Angleterre, cette culture ancienne contribue à l'impression d'une proximité culturelle avec les pays scandinaves. Dans son guide du développement des études scandinaves en Grande-Bretagne, Harald Naess cite « l'attraction spéciale » (« special attraction ») que représentaient les pays nordiques aux yeux des Victoriens[550]. Il la décrit en ces termes : « inspired by the conviction that the Scandinavians, though curious and sometimes uncouth, were perfectly acceptable relatives of the English, that their customs, art, literature were therefore part of the English tradition. »[551]

Sur les plans géographique et culturel, la Scandinavie ne paraît pas forcément si lointaine, et malgré son exotisme, la Norvège est souvent comparée à l'Ecosse. Anka Ryall décrit ceci comme un « parallèle conventionnel » (« conventional parallel »), citant par exemple la « hiérarchie culturelle » (« cultural hierarchy ») [552] de Robert Gordon Latham dans *Norway, and the Norwegians* (1840) :

> The civilization of Norway differs from that of England, as that of Inverness differs from that of London ; not as the stages of culture in Ispahan and Paris differ from each other. It is a difference in degree, not of kind. The two countries are on different steps of the same ladder. [553]

Selon Latham, un Anglais ne serait donc pas plus dépaysé en Norvège qu'à la périphérie de son propre pays, et Ryall note la même comparaison chez la New Woman voyageuse Ethel Tweedie :

> She tends to jumble rural Norwegians, Icelanders and Scottish Highlanders together with Greenland Eskimos into one homogeneous north, where the same quaint old customs are kept alive and practised in

[549] *Idem*. « Le dilemme apparaît clairement dans la présentation de la Norvège lors des expositions universelles de la fin du XIXe et du début du XXe siècle : montrer la Norvège pittoresque que le public étranger attendait, ou présenter une nation moderne et progressiste. »
[550] Harald Naess, « Scandinavian Studies in Great Britain and Ireland : An Inventory of People, Places, Publications », *Scandinavian Studies*, Vol. 34, No. 1 (February, 1962), p. 54.
[551] *Idem*. Je traduis : « inspirée par la conviction que les Scandinaves, bien que curieux et parfois rustres, étaient des cousins parfaitement acceptables des Anglais, et que leurs coutumes, leur art, leur littérature, faisaient donc partie de la tradition anglaise. »
[552] Anka Ryall, « Literary Culture on the Margin: Ethel Tweedie's Travels in Norway » in *Anglo-Scandinavian Cross-Currents*, Norvik Press, 1999, p. 323.
[553] Robert Gordon Latham, cité dans Anka Ryall, *Ibid*., p.322. Je traduis : « La civilisation norvégienne diffère de celle de l'Angleterre comme celle d'Inverness diffère de celle de Londres ; non pas comme la culture d'Ispahan diffère de celle de Paris. La différence est de degré, non de nature. Les deux pays sont sur deux barreaux d'une même échelle. »

similar ways.[554]

La même comparaison avec l'Ecosse apparaît dans la perception renouvelée qu'ont les Britanniques des langues scandinaves. Ballantyne note la facilité pour un Ecossais à communiquer avec les Norvégiens :

> However, it is curious to observe how very small an amount of Norse will suffice for ordinary travellers - especially for Scotchmen. The Danish language is the vernacular tongue of Norway and there is a strong affinity between Danish (or Norse) and broad Scotch. Roughly speaking I should say that a mixture of three words of Norse to two of broad Scotch, with a powerful emphasis and a strong infusion of impudence, will carry you from the Naze to the North Cape in perfect comfort.[555]

Cette suggestion, peut-être en partie fantasmée, qu'un Ecossais puisse parler le danois ou le norvégien sans difficulté, apparaît également dans le roman *Chasing the Sun*, car le protagoniste découvre que sa connaissance de dialectes écossais lui permet de communiquer avec un ami norvégien. Dans une scène humoristique, il est obligé de se faire comprendre malgré son peu de norvégien, et nous apprenons que « enfin il finit par employer un mélange de mauvais norvégien et de dialecte écossais » (« at last he terminated in a mixture of bad Norse and broad Scotch »)[556]. Sa connaissance de « Lowland Scots » s'avère utile car « il y a une grande similitude entre le dialecte écossais et le norvégien » (« there is great similarity between it and the Norwegian tongue. »[557].

Tout comme les romans et les récits de voyage rendent compte des similitudes entre les espaces du nord, l'anthropologie note des similitudes très révélatrices du sentiment général de proximité qui s'installe. John Earle part de « l'impression » d'un rapprochement entre l'Ecosse et la Norvège dans son étude linguistique[558]. Il fournit une liste de mots qui montre un lien entre le dialecte écossais et les racines norroises, et conclut dans l'espoir de trouver encore plus de preuves d'une parenté : « l'écossais est le grand mémorial permanent du chevauchement

---

[554] *Ibid*., p.323. Je traduis : « Elle a tendance à amalgamer dans un nord homogène les Norvégiens de la campagne avec les Islandais, les Ecossais des Highlands et les Eskimos du Groenland, là où les mêmes coutumes étranges survivent et sont pratiquées de façon similaire. »

[555] R. M. Ballantyne, *Personal Reminiscences in Book Making*, 1893 en ligne : http://www.gutenberg.org/files/21755/21755-h/21755-h.htm. Je traduis : « Cependant, il est curieux d'observer comment quelques mots de norvégien suffisent aux voyageurs ordinaires, surtout les Ecossais. Le danois est la langue vernaculaire en Norvège et il existe de nombreuses correspondances entre le danois (ou le norrois) et le dialecte écossais. Je dirais qu'en gros, un mélange de trois mots de norrois et deux mots d'écossais, avec une accentuation marquée et une bonne dose d'effronterie, vous permettra de voyager en toute sérénite du Naze au cap Nord. »

[556] *Idem*.

[557] R. M. Ballantyne, *Chasing the Sun*, 1864, en ligne : http://www.gutenberg.org/files/23262/23262-h/23262-h.htm

[558] John Earle, « On The Ethnography of Scotland », *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol. 6 (1877), p. 9.

des races teutones et scandinaves » (« the Scotch language is (…) the great and permanent memorial of the overlapping of the Teutonic and Scandinavian races »[559]). Il note également un « air de famille » (« family likeness ») entre les Ecossais et les Norvégiens :

> If I were to imagine an ideal Scotchman, tall, fair, square, open, fresh, friendly, cautious, inquiring, practical – though I have seen many such in Scotland, and, indeed, one in particular presents himself now before my mind – yet I think I should give this candidate the second place, and find my beau idéal in the person of a gentleman of the name of Vetlesen, in whose house I was an inmate while I sojourned at Christiania.[560]

Si le caractère et l'apparence écossais et norvégiens sont similaires, ils ne sont pas pour autant égaux ; en fait, le type de l'Ecossais idéal n'est autre qu'un Norvégien. La personne qui y correspond le mieux est un homme qu'il a rencontré en voyage en Norvège, même s'il a vu de nombreux exemples écossais, presque identiques, mais qui n'atteignent que le deuxième rang (« second place »). Cette comparaison, bien qu'à prétension scientifique, rejoint les images de virilité qui parcourent les romans de Ballantyne : en liant la Grande-Bretagne à la Scandinavie, Earle cherche un idéal que l'Ecosse en elle-même n'atteint pas. Un rapprochement avec les Ecossais rend la Norvège plus familière, mais elle montre aussi que l'Ecosse n'est pas aussi impressionnante.

La culture scandinave est à la fois exotique et familière, comme cela transparaît dans l'ouvrage de F. Metcalfe *The Englishman and the Scandinavian* (1880). Metcalfe rapproche le caractère scandinave de celui des Anglais, et trouve également les racines des structures et de la culture anglaise dans les langues nordiques : « sans connaissance de la littérature nordique, personne ne peut être véritablement armé pour l'étude de notre langue maternelle » (« without a knowledge of the Northern literature nobody can be thoroughly furnished for the study of our mother tongue »[561]). La langue anglaise étant fortement influencée par les langues nordiques, il est bien possible que l'histoire littéraire le soit également, mais Metcalfe va plus loin en suggérant que même le caractère anglais découle de celui des Scandinaves : « it is to our cross with the Norsemen that we owe some of the most pronounced and best features of our national

[559] *Ibid*. p. 19.
[560] *Ibid*. p. 9. Je traduis : « Si je devais imaginer l'Ecossais ideal, grand, juste, honnête, ouvert, spontané, amical, prudent, curieux, sense, et j'en ai vu beaucoup de la sorte en Ecosse, et je pense à l'un d'eux en particulier, je devrais cependant accorder la deuxième place à ce candidat, et trouver mon beau héros en la personne d'un gentleman nommé Vetlesen dans la maison duquel j'ai reside Durant mon séjour à Christiana. »
[561] Frederick Metcalfe, *The Englishman and the Scandinavian, Or A Comparison of Anglo-Saxon and Old Norse Literature,* London, Trübner & co., 1880, p. 484.

character, the keen (hvass) eagerness, the resolute coolness » [562]. Metcalfe rejoint lui aussi la représentation de l'influence nordique proposée par Ballantyne en suggérant que les Britanniques doivent les meilleurs aspects de leur caractère à l'influence viking.

Une romantisation assez généralisée des pays nordiques par les Victoriens semble s'affirmer, motivée par un attachement à un passé et des contrées mythifiés à travers récits fictionnels à forte charge didactique et idéologique, et ouvrages savants laissant libre court à une part d'imagination. Plus discrètement, on voit aussi poindre de la part de la Grande-Bretagne, en tant que puissance économique et politique, une volonté presque coloniale d'embrasser la culture de ces pays perçus comme plus petits, intrigants par leurs similarités et leur proximité, mais ayant conservé des atours ruraux beaucoup plus traditionnels, tout en étant le creuset d'une modernité artistique. Cette association des pays scandinaves à la modernité artistique a contribué à une volonté de mieux les connaître à la fin du XIXe siècle :

> Halfdan Kjerulf's, Ole Bull's, and Edvard Grieg's music with its profoundly Norwegian character became renowned far beyond Scandinavia. In time Knut Hamsun and Sigrid Undset became household names abroad. Norway became a revered contributor to Western culture.[563]

La célébrité de Hamsun et Undset suggère qu'une image de la Norvège comme pays de culture innovante émergeait alors, malgré l'image persistente de campagne sous-developpée. Ceci était le cas bien avant Metcalfe, par exemple dans l'ouvrage de William and Mary Howitt, *The Literature and Romance of Northern Europe: A Complete History of the Literature of Sweden, Denmark, Norway and Iceland* (1852). Les Howitt ont un but similaire à Metcalfe, celui de démontrer les origines scandinaves de nombreux aspects de la culture britannique, mais en suggérant également que la Scandinavie était un lieu de modernité. La littérature moderne scandinave était selon eux « véritablement moderne » (« very modern indeed »[564]), ayant fait des progrès en parallèle aux sciences à partir du XVIIe siècle.

Les Howitt prennent l'exemple de Holberg comme grande figure de la modernité danoise, et c'est également le théâtre qui souligne la modernité attribuée au nord à la fin du XIXe siècle[565]. Dans ce domaine en particulier, la Grande-Bretagne semblait être en retard par rapport aux

[562] *Idem*. Je traduis : Je traduis : « c'est à notre croisement avec les hommes du Nord que nous devons certains des traits les plus prononcés, et les meilleurs, de notre caractère national : la volonté passionnée, le flegme résolu ».
[563] H. Arnold Barton, *op cit.*, p. 33. Je traduis : La musique de Halfdan Kjerulf, Ole Bull et Edvard Grieg, au caractère norvégien affirmé, rayonna hors de Scandinavie. Avec le temps, Knut Hamsun et Sigrid Undset devinrent des noms familiers à l'étranger. La Norvège devint un contributeur reconnu de la culture occidentale. »
[564] William and Mary Howitt, *The Literature and Romance of Northern Europe: A Complete History of the Literature of Sweden, Denmark, Norway and Iceland*, London, Colborn and co., 1852, p. 322.
[565] William and Mary Howitt, *ibid*., p. 343.

dramaturges étrangers, et peut-être surtout August Strindberg, Bjornstjerne Bjørnson et Henrik Ibsen. Par exemple en 1913 Holbrook Jackson souligne le manque de dramaturges britanniques modernes « impressionnistes et réalistes » (« impressionist and realist ») : « Mais ici, mis à part Bernard Shaw et Oscar Wilde, nous ne possédons pas de pièce native comparable à ces pièces étrangères » (« But here, save for Bernard Shaw and Oscar Wilde, we possessed no native plays at all comparable with these foreign ones »)[566]. Ibsen est le plus connu des auteurs scandinaves à cette époque, et est devenu « une figure culte » selon Barton[567]. Le succès en Grande-Bretagne d'autres auteurs scandinaves est en partie due à son statut, et par le fait qu'il ait été célébré par des figures importantes de la critique et de la traduction, telles George Bernard Shaw et les critiques Edmund Gosse et William Archer[568]. L'intérêt porté à Ibsen allait au demeurant bien au-delà du théâtre, comme le montre l'ouvrage de Shaw, *The Quintessence of Ibsenism* (1891). Ce texte montre l'importance sociale et politique de ses pièces, citant par exemple la force de ses arguments pour la liberté individuelle dans *Une Maison de Poupée* (1879). L'actrice Eleanor Marx, dans le rôle principal, triomphait au même moment dans une série de lectures qui faisaient partie des évènements culturels des cercles socialistes anglais.

Edmund Gosse, qui faisait partie de ceux ayant le plus contribué à la popularité d'Ibsen, favorisa la connaissance générale de la littérature scandinave. Il s'est rapproché de Georg Brandes, qui lui fit forte impression, au point d'en faire une figure de proue de la modernité littéraire : « the only man in Denmark who represented the spirit of modern Europe in belles-lettres »[569]. Il note cependant que Georg Brandes s'intéresse peu à la littérature anglaise, se liant plus facilement aux intellectuels allemands : « he had never found himself at home in the English language or with the English spirit. Much of our intellectual and moral nature had been obscure or repulsive to him; he had felt us to lie outside the circle of European culture »[570]. Malgré ce rejet apparent de la culture anglaise et anglophone, Georg Brandes montre suffisamment d'intérêt pour inclure un chapitre sur les auteurs britanniques dans ses *Courants*, écrire un ouvrage de trois volumes intitulé *William Shakespeare* (1895), et traduire l'essai *De l'Assujettissement des Femmes* (1869) de John Stuart Mill. Gosse se positionne cependant en pont (« bridge ») vers la littérature anglaise, souhaitant lui faire connaître les auteurs importants

[566] Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties: A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*, London, The Cresset Library, 1988, p.255.
[567] H. Arnold Barton, *ibid*., p. 29.
[568] *Ibid*., p. 33.
[569] Edmund Gosse, *Two Visits to Denmark, 1872, 1874*, London, Smith, Elder and co., 1911, p. 156-157.
[570] *Ibid*., p. 158.

de son pays[571]. Gosse fera de même pour le public anglais, à travers deux articles sur ses voyages au Danemark. Il ne semble pas entièrement convaincu par la littérature danoise, trouvant qu'il manque un Pater ou un Stevenson, bien qu'il s'intéresse à Jacobsen, après la recommandation de Brandes[572].

Plusieurs travaux sur Gosse et la littérature scandinave suggèrent que son intérêt pour ce champ littéraire et culturel n'était pas aussi profond qu'il peut en avoir l'air. Merete Gerlach-Nielsen et Elias Bredsdorf soulignent tous deux l'intérêt respectif de la correspondance entre Gosse et Georg Brandesde 1873 à 1880 pour les deux écrivains : il s'agissait d'un échange d'informations pertinentes aux carrières de l'un et de l'autre[573]. Après cette période, Gosse a trouvé d'autres façons d'être à la pointe de la découverte littéraire, sa focalisation sur la littérature scandinave n'étant qu'une façon, selon Merete Gerlach-Nielsen, de chercher de l'innovation dans un monde moins bien connu[574].

Le manque d'enthousiasme pour la culture anglaise que Gosse note chez Georg Brandesfait peut-être partie d'une tendance plus répandue, et pourrait refléter une inégalité généralisée dans le rapport entre la Grande-Bretagne et le nord, ou précisément le Danemark. Le Danemark et la Grande-Bretagne entretenaient des relations économiques importantes, car le Danemark exportait un grand nombre de produits vers l'Angleterre. [575] La construction du port d'Esbjerg facilitait ce commerce, et représentait pour un homme politique danois l'occasion de renforcer le contact avec un peuple bienveillant, voire un allié : « kindly inclined towards us, and who are closely related to us, and who love freedom as we do ; at least they do not hate us, as I'm bound to say, the Germans hate us »[576].

Malgré cette positivité économique, la culture britannique ne semble pas être une grande source d'intérêt au Danemark au XIXe siècle. La Grande-Bretagne est trop différente de ce petit pays agricole ; elle est la principale puissance économique, industrielle et commerciale de l'époque.

---

[571] *Ibid*., p. 159.
[572] *Ibid*., p. 325.
[573] Voir Elias Bredsdorf (ed.), Sir *Edmund Gosse's Correspondence with Scandinavian Writers*, Copenhagen, Gyldendal, 1960 ; Merete Gerlach-Nielsen, « La Correspondance d'Edward W. Gosse et de Georg Brandes » dans *Grands Courants D'échanges Intellectuels : Georg Brandes Et la France, L'Allemagne, L'Angleterre. Main Currents of Intellectual Exchanges: Georg Brandesand France, Germany, Great Britain*: *Actes de la Deuxième Conférence Internationale Georg Brandes*, Bern, Peter Lang, 2010.
[574] Merete Gerlach-Nielsen, *op cit*., p. 220.
[575] Jens Rahbek Rasmussen, « 'No Proper Taste for the English Way of Life': Danish Perceptions of Britain 1870-1940 » in Jørgen Sevaldsen (ed.), *Britain and Denmark: Political, Economic and Cultural Relations in the 19th and 20th Centuries*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 2003, p. 62.
[576] *Ibid*., p. 62. Je traduis : « bienveillants à ntore égard, proches de nous, et qui aiment la liberté autant que nous ; du moins ils ne nous sont pas hostiles, contrairement, je dois le dire, aux Allemands ».

Rasmussen note les nombreuses tentatives de susciter de l'enthousiasme pour la culture britannique, généralement situées politiquement au centre-gauche (« individuals and organisations mostly left of centre »), motivées par un désir de réduire la dépendance précarisante du pays par rapport à l'Allemagne[577]. La Grande-Bretagne représente à la fois un modèle économique et politique loin des réalités danoises, mais aussi des perspectives d'émancipation, voire de progressisme politique. Il est frappant de constater comment chacun voyait en l'autre un idéal d'une certaine modernité qu'il admirait.

Certains semblent cependant percevoir une différence essentielle entre les deux pays, qui nous ramène à la création littéraire, accusant les nouvelles anglaises d'être des productions excessives : « those excesses of the imagination which are not uncommon among larger nations, but which appear passing strange to us Danes, whose imagination is more restrained and healthy »[578]. Le style littéraire dépendrait donc également de cette différence structurelle entre les deux pays, les excès d'un grand pays, et de son économie libérale et son empire, étant reflétés dans les œuvres littéraires. L'image de soi danoise au XIXe siècle reposait en partie sur l'acceptation du fait d'être une puissance moyenne, et un grand pouvoir économique comme celui de la Grande-Bretagne semblait donc particulièrement inaccessible. Grandeur et folie iraient donc ensemble, et provoquerait une différence qui empêche la culture danoise de se comparer, a fortiori de se rapprocher de ses voisins de l'autre rive de la mer du Nord.

En contraste, c'est la petitesse du Danemark et, comme pour les autres pays scandinaves, sa ruralité, qui en fait le charme pour nombre de commentateurs britanniques. L'ouvrage que Gosse publie sur ses voyages au Danemark est reçu de la façon suivante par la *North American Review* :

> Before very long the entire world will be so brought together by facilities of intercommunication that there will be no indigenous and native culture, cut off and differentiated from the general culture of the world. It is as a record of such a culture and such a community that this charming volume of reminiscences justifies itself and delights the reader.[579]

Le traitement du Danemark par Gosse est typique d'une vue largement répandue de la Scandinavie comme contrée pittoresque, à l'écart de l'agitation moderne du reste du monde.

---

[577] *Idem*.

[578] *Ibid.*, p. 68. Je traduis : « ces excès de l'imagination, qui ne sont pas rares parmi les grandes nations, mais qui nous sont étranges à nous autres Danois, dont l'imagination est plus limitée et plus saine. »

[579] « New Books Reviewed », in *The North American Review*, vol. 196, no. 682, 1912, p. 424. Je traduis : « D'ici peu, le monde entier sera rassemblé par des facilités d'intercommunication de telle sorte qu'il n'y aura plus de culture indigène coupée et différenciée de la culture générale du monde. C'est en tant que témoignage d'une telle culture et d'une telle communauté que ce charmant recueil de réminiscences se justifie et réjouit le lecteur. »

L'idée de cultures « indigènes et natives » porte de fortes connotations coloniales, et l'image de la Scandinavie comme terrain littéraire à exploiter n'est pas en contradiction avec le projet critique de Gosse. Celui-ci souhaitait explorer de nouveaux champs littéraires, et les pays nordiques présentaient une possibilité d'exotisme. Cependant, Gosse souhaitait également moderniser la littérature britannique à travers son étude de la littérature scandinave, suggérant qu'il partageait la vue plus généralisée des pays scandinaves comme étant en avance, sur ces points précis, sur les îles britanniques. Erigés en avant-garde de la littérature moderne britannique, les écrivains scandinaves étaient donc à la fois des voisins proches et des inconnus exotiques, et on pouvait voir dans leur écriture, à la fois ultramoderne et rurale, le reflet de situations politiques et économiques.

C'est dans ce contexte socioculturel que nous proposons de voir émerger l'impressionnisme littéraire comme un médiateur de la modernité, et du modernisme, dans le nord de l'Europe. Transmis parfois indirectement, à travers les écrits critiques des auteurs, la notion d'impressionnisme devient un élément clé dans l'esthétique moderne d'auteurs situés plus ou moins sur la périphérie septentrionale de l'Europe, et le terme lui-même devient symbole de modernité. Les tensions entre modernité et ancienneté, exotisme et familiarité, produisent des représentations qui reposent sur une projection de ses propres impressions, parfois des stéréotypes, et une oscillation entre rapprochement et distanciation, représentée à travers une esthétique impressionniste. Cette projection impressionniste est surtout visible dans les textes britanniques représentant le nord, dont il sera question dans la section suivante, et qui fournissent une « géographie imaginaire » du nord depuis la position intermédiaire de la Grande-Bretagne, à la fois dedans et dehors. Un retour en arrière chronologique, vers la première moitié du XIXe siècle, permettra de voir la présence de marqueurs de l'impressionnisme dans des textes datant d'avant les expositions impressionnistes (1874-1886), et plus largement d'un lent développement de cette esthétique littéraire, indépendant du mouvement qui lui a donné son nom.

La Scandinavie : terre impressionniste ?

L'idée avancée ici est que le paradoxe constaté entre deux visions de la Scandinavie, à la fois lieu de modernité et de mythologie, ainsi que de paysages mystérieux, est à la racine d'une manière précise de dépeindre les pays scandinaves chez les auteurs et critiques étrangers, qui contribue à la définition d'une esthétique impressionniste. Dans la nouvelle « Flickerbridge » (1903), le protagoniste de Henry James, un artiste, assimile le style de la peinture moderne à « l'implacable lumière du nord » (« the sharp north light of the newest impressionism »), établissant un parallèle entre l'importance de la lumière dans les tableaux impressionnistes et la modernité. L'expression se comprend littéralement et métaphoriquement, et la différence entre les traductions témoigne de son ambiguité. S'il s'agit littéralement d'effets de lumière produits à l'intérieur par l'architecture des ateliers, on ne peut cependant manquer de percevoir une évocation de la lumière des régions françaises, plutôt dans la moitié nord du pays, où les impressionnistes ont travaillé, ou même de la lumière des pays scandinaves, suggérant cette « nordicité » attachée à l'impressionnisme et la modernité. La spécificité des paysages nordiques est souvent citée dans les récits de voyage, et parfois en lien avec leur réputation de société « naturelle » et « primitive » notée par Peter Fjågesund et Ruth Symes[580]. La fiction britannique traite également les lieux exotiques du nord, et chez certains écrivains ils servent de canevas sur lequel projeter des idées sur la société, ou une esthétique précise. A partir d'une étude de la période qui précède l'impressionnisme, littéraire et pictural, quelles différentes visions du nord peut-on identifier dans la littérature victorienne ?

Outre la perception de la mer du nord comme espace commun, de nombreux commentateurs culturels notaient à l'époque la similitude entre l'anglais et les langues scandinaves, et en faisaient le socle d'un rapprochement culturel entre la Scandinavie et la Grande-Bretagne. Ce rapprochement linguistique se justifie par l'histoire, le développement de la langue anglaise étant fortement influencé par les invasions vikings. L'importance de l'imaginaire attaché à la période Viking se voit non seulement dans les choix thématiques d'auteurs comme Ballantyne et Dasent, mais aussi à travers leurs approches esthétiques. Le nord est à la fois distant et inconnu, et faisant intrinsèquement partie de l'imaginaire britannique, notamment du point de vue de l'identité. Ceci produit une vision du Nord, que ce soit dans les représentations de la

[580] Peter Fjågesund and Ruth Symes, *The Northern Utopia: British Perceptions of Norway in the Nineteenth Century*, Amsterdam, Rodopi, 2003, p. 111, p. 161.

Scandinavie même ou des parties les plus nordiques de la Grande-Bretagne, qui « dépasse les réalités présentes » (« larger than contemporary life »[581]). Comme chez Ballantyne, ceci se reflète dans la conception des personnages Vikings.

L'esthétique des paysages nordiques participe également à cette représentation du nord comme terrain d'une grandeur au-delà des paysages britanniques mais qui en même temps rappelle certains aspects des paysages les plus exotiques de la Grande-Bretagne. George Webbe Dasent souligne que les différences entre les langues sont moins importantes que celles entre les espaces et les cultures. Dans l'introduction de sa traduction des histoires de Peter Christen Asbjørnsen et Jørgen Moe, il se demande si sa version sera capable d'exprimer « la tendresse et la beauté » (« tenderness and beauty ») de la version originale, car pour le lecteur non-initié à la culture nordique, la description demeurera imparfaite (« no words can tell the freshness and beauty of the originals »)[582]. Cette difficulté ne sera pas strictement linguistique, car ces langues sont proches (« more nearly allied (…) than any other two tongues »), mais plutôt du côté du risque de ne pas comprendre la culture : « the face of the nature itself, and the character of the race that looks up to her, that fails to the mind's eye »[583]. Le lien linguistique ne suffit donc pas pour comprendre la richesse de la nature évoquée dans les histoires. Dasent fournit cependant une comparaison avec l'Ecosse, dont la côte ouest ressemble à ce type de nature (« The West Coast of Scotland is something like that nature in a general way »), à ceci près qu'elle est « infiniment plus petite et moins grandiose » (« except that it is infinitely smaller and less grand… »[584]. Dasent présente l'Ecosse comme un écho de la grandeur norvégienne, certes affaibli, mais qui permet au lecteur britannique d'imaginer le type de qualité particulière aux paysages nordiques. Le paysage écossais est plus petit et plus familier, moins exotique que la Norvège, mais plus proche de cet exotisme que le reste de la Grande-Bretagne. Pour les Anglais, l'Ecosse assume donc la fonction de passerelle, qui fournit un lien entre le familier et l'exotique. Chez Ballantyne, où les rois norrois (« Norse sea kings ») font le lien vers un passé glorieux aux yeux du lecteur britannique, les paysages de *Erling the Bold* sont similairement grandioses. Le roman commence avec une vision proche du sublime (« a mountain scene of unrivalled grandeur ») alors que deux bateaux arrivent à l'aube sur la côte ouest de la Norvège : « un brouillard argenté flottait au-dessus de l'eau, à travers laquelle d'innombrables îles et

[581] Margaret Elphinstone, « Some Fictions of Scandinavian Scotland », in Tom Hubbard and R.D.S. Jack (eds), Scotland in Europe, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 106.
[582] George Webbe Dasent, « Introduction » in Peter Christen Asbjørnsen et Jørgen Moe, *Popular Tales from the Norse*, trad. George Webbe Dasent, New York, Putnams, 1912, p. 176.
[583] *Idem*.
[584] *Idem*.

rochers aux formes fantastiques, et dont les plus lointains semblaient comme en apesanteur » (« A silvery mist hung over the water, through which the innumerable rocks and islands assumed fantastic shapes, and the more distant among them appeared as though they floated in air »[585]).

Cette description d'un paysage mystérieux et même fantastique correspond à l'idée de Dasent que le paysage norvégien, même s'il est inimaginable, est comparable à la côte écossaise. Dans *Freaks on the Fells* (1864), Ballantyne fournit également des descriptions de l'Ecosse qui rappellent ce caractère nordique du paysage écossais. L'Ecosse vue à travers le regard d'une famille anglaise est une version diluée de la grandeur norvégienne. Comme la Norvège, elle a une qualité insaisissable, et le protagoniste décrit les paysages de montagne à sa femme comme au-delà des mots, « au-delà de la description » (« grand and majestic beyond description »)[586]. Une fois arrivés, son enthousiasme se confirme :

> The mists of early morning were rolling up from the loch in white, fleecy clouds, which floated over and partly concealed the sides of the mountains. The upper wreaths of these clouds, and the crags and peaks that pierced through them were set on fire by the rising sun. Great fissures and gorges in the hills, which at other times lay concealed in the blue haze of distance, were revealed by the mists and the slanting rays of the sun, and the incumbent cliffs, bluff promontories, and capes, were in some places sharply defined, in others luminously softened, so that the mountains displayed at once that appearance of solid reality, mingled with melting mystery, which is seen at no period of the day but early morning.[587]

Ce paysage contient certains des éléments du début de *Erling the Bold*. La même ambiance mystérieuse et les effets des conditions météorologiques sur le paysage dominent, et les détails topographiques, ainsi que les couleurs produites par la brume et le lever du soleil forment une impression visuelle intense. Cependant, alors que le paysage norvégien est sombre (« dark ») et sinistre (« gloomy »)[588] dans *Erling the Bold*, l'équivalent écossais est plus doux : l'eau, la terre et le ciel (…) se fondent en masses bleues et blanches qui se mélangent les unes aux autres en dégradés de gris dorés ou couleur perle d'une infinie variété » (« water, earth and sky (…) melting into blue and white masses that mingled with each other in golden and pearly greys of every conceivable variety »[589]). Comme dans le paysage norvégien, les différents éléments du

---

[585] R. M. Ballantyne, *Erling the Bold : A Tale of the Norse Sea-Kings*, London, Henry James Nisbet & co., 1869, p. 18.
[586] R. M. Ballantyne, *Freaks on the Fells*, Philadelphia, The John C Winston co., 1864, p. 16.
[587] *Ibid*., p. 32. Je traduis : « Les brumes matinales dévalaient depuis le loch en nuages blancs et laineux, qui flottaient sur les flancs des montagnes et les cachaient en partie. Leur partie supérieure, ainsi que les rocs et les pics qui les transperçaient, étaient rougoyants sous l'effet du soleil levant. Des gorges et des fissures profondes, généralement cachées à l'oeil par la distance et la lumière bleutée, étaient révélées par les brumes et les rayons obliques du soleil, et les falaises, les promontoires et les caps apparaissaient ici avec des contours nets, là dans un halo tamisé, de sorte que les montagnes avaient une apparence de solide réalité mêlée de mystère, telle qu'on la voit aux premières lueurs du jour seulement. »
[588] *Ibid*., p. 42.
[589] *Ibid*. p. 33.

paysage se mêlent, produisant un effet mystérieux, mais ici les couleurs sont estompées et harmonieuses. Ces traits esthétiques liés mais distincts, sublimes en Norvège et plutôt pittoresques en Ecosse, tendent à faire de l'Ecosse une version accessible et simple des paysages plus extrêmes de la Norvège. Deux paradigmes picturaux se distinguent : celui du sublime, hérité de la fin du XVIIIe siècle, et celui de l'impressionnisme, qui vient en estomper les aspects les plus terrifiants.

L'Ecosse sert de rappel du passé nordique à l'intérieur de la Grande-Bretagne. Les paysages dramatiques contiennent non seulement un echo de ceux de régions encore plus septentrionales, mais aussi une charge mythique liée à l'histoire. Elphinstone voit ce rapprochement comme une envie de dépeindre « une Ecosse plus ancienne et plus héroïque » (« older, more heroic Scotland »), et cite *The Pirate* (1822) de Walter Scott comme exemple[590]. Elphinstone note que le personnage de Magnus Troil exemplifie la représentation primitiviste du héros Viking, tout en étant également un gentleman tout à fait civilisé. Les îles Shetland, chez Scott, apparaissent comme un lieu où les cultures écossaises et nordiques se croisent, et se confrontent. Sa représentation de cet espace intermédiaire montre à la fois comment ces traditions culturelles se distinguent et comment elles se rapprochent. Le lecteur découvre par exemple l'importance des traditions orales nordiques à travers le nouvel arrivant, Mordaunt, qui est fasciné par la « romance sombre » (« dark romance ») des histoires racontées par les pêcheurs scandinaves. Mordaunt apprend à relier ces histoires aux paysages des îles, et agit comme « relais », inscrivant une vision romancée des lieux dans le texte :

> Often the scenes around him were assigned as the localities of the wild poems, which, half recited, half chanted by voices as hoarse, if not so loud, as the waves over which they floated, pointed out the very bay on which they sailed as the scene of a bloody sea-fight; the scarce-seen heap of stones that bristled over the projecting cape, as the dun, or castle, of some potent earl or noted pirate; the distant and solitary grey stone on the lonely moor, as marking the grave of a hero; the wild cavern, up which the sea rolled in heavy, broad, and unbroken billows, as the dwelling of some noted sorceress.[591]

Mordaunt découvre son entourage physique comme une partie de ces récits, apprenant à connaître ce nouveau lieu à travers sa géographie mythologique. Le potentiel imaginaire riche

[590] Margaret Elphinstone, *ibid*., p.112.

[591] Walter Scott, *The Pirate*, London, John C. Nimmo, 1898, p. 22. « Souvent on lui montrait du doigt autour de lui les lieux où ces poésies sauvages, à moitié chantées, à moitié récitées par des voix aussi rauques et aussi bruyantes que les vagues, sur lesquelles ils flottaient, désignoient la même baie sur laquelle ils naviguaient comme la scène d'un sanglant combat naval. Ici c'était un monceau de pierres à peine visible, qui s'élevait sur une pointe de terre se prolongeant dans la mer, et qu'on représentait comme ayant été l'asile de quelque puissant comte ou de quelque fameux pirate. Là, à quelque distance et dans un lieu sauvage, sur le bord d'un marais solitaire, était une pierre grise qui indiquait le tombeau d'un héros ; d'un autre côté enfin, on lui montrait, comme ayant été la demeure d'une fameuse sorcière, une caverne inhabitée contre laquelle venaient échouer sans se rompre de pesantes et larges lames d'eau. » (Edition française de 1822, consultable sur https://gallica.bnf.fr)

de ce paysage en fait une scène idéale pour ces histoires anciennes, ainsi que l'intrigue pleine de rebondissements du roman de Scott. Les éléments physiques rejoignent alors la fascination romantique pour la mythologie nordique :

> Such legends are, indeed, everywhere current amongst the vulgar; but the imagination is far more powerfully affected by them on the deep and dangerous seas of the north, amidst precipices and headlands, many hundred feet in height,—amid perilous straits, and currents, and eddies,—long sunken reefs of rock, over which the vivid ocean foams and boils,—dark caverns, to whose extremities neither man nor skiff has ever ventured,—lonely, and often uninhabited isles,—and occasionally the ruins of ancient northern fastnesses, dimly seen by the feeble light of the Arctic winter.[592]

Ce sont les mers du nord en particulier qui fournissent le lieu idéal pour des histoires fantastiques. Ici encore, elles sont imprégnées d'aspects du sublime : les extrêmes de hauteur et de profondeur augmentent leur qualité inaccessible et dangereuse. Le texte de Scott met l'accent sur la vision réduite, dans les cavernes et sous la lumière faible du nord, ce qui souligne l'impression d'un espace impossible à connaître et à maîtriser, et qui restera éternellement mystérieux. Comme chez Ballantyne, le paysage écossais est imprégné de la même puissance attachée à la Norvège, et ici cet effet renforce l'importance des îles de la mer du nord comme lieux intermédiaires, des entre-deux ni complètement britanniques ni complètement scandinaves. Un rapport dynamique entre lieu et récit est établi : alors que c'est la légende qui attribue ces caractéristiques au lieu et produit l'image des paysages transmise par Mordaunt, c'est aussi la qualité du lieu qui augmente l'effet des légendes.

Dans *The Pirate*, cette position intermédiaire de l'Ecosse a une fonction dans la construction de la narration et la création des personnages. Les personnages sont liés à leur environnement, et les deux filles de Magnus Troil représentent la combinaison des racines nordiques et écossaises. Le teint frais (« healthy complexion ») de Brenda prouve son ascendance véritablement scandinave (« genuine Scandinavian descent »), alors que la stature imposante (« stately form ») de Minna est héritée de sa mère : « a Scottish lady from the Highlands of Sutherland »[593]. Brenda aime la musique typiquement écossaise, qui est enjouée (« lively »), contrairement aux airs mélancoliques et pathétiques (« melancholy and pathetic ») du nord. Toutefois, Minna ressent une connexion particulière à la nature des îles :

> She had also a high feeling for the solitary and melancholy grandeur of the scenes in which she was

[592] *Ibid*. p. 24. « De pareils contes ont cours partout, chez le vulgaire ; mais l'imagination en est surtout affectée dans les mers du Nord, au milieu de précipices qui ont plusieurs centaines de pieds de profondeur, de détroits périlleux, de courans, de tourbillons, de récifs presque à fleur d'eau au-dessus desquels l'Océan s'agite, écume et bouillonne ; de sombres cavernes aux extrémités desquelles nul esquif n'osa jamais pénétrer ; d'îles solitaires et souvent inhabitées, et enfin par fois de ruines d'antiques forteresses vues imparfaitement à la faible lueur d'un hiver du pôle arctique. »

[593] *Idem*.

> placed. The ocean, in all its varied forms of sublimity and terror—the tremendous cliffs that resound to the ceaseless roar of the billows, and the clang of the sea-fowl, had for Minna a charm in almost every state in which the changing seasons exhibited them.[594]

Minna, l'héroïne romantique du roman, est prédisposée aux histoires dramatiques par sa connexion à ce paysage. La nature dangereuse et spectaculaire de celui-ci est mise en parallèle avec sa relation avec le pirate Cleveland et, pour revenir à son lien avec les histoires racontées à Mordaunt par les pêcheurs, relie métatextuellement son histoire aux vieilles histoires du nord. Le texte insiste sur l'importance des saisons changeantes : comme dans les textes de Dasent, la puissance de ces paysages se situe en partie dans leur variabilité, qui fait écho aux aléas de la destinée des personnages. Cette présentation pré-impressionniste du lien entre personnage et environnement physique agit chez Scott pour créer une géographie imaginaire qui réduit les distances à travers l'évocation d'images.

Le pendant scandinave de cette vision intermédiaire de l'Ecosse est fourni dans *Maria Stuart i Skotland* de Bjørnstjerne Bjørnson, et dans une optique différente dans les récits de voyage de H. C. Andersen. Les comparaisons entre l'Ecosse et le nord chez Bjørnson se focalisent plus sur une création de personnages selon des types culturels, mais la description que fait Maria de son arrivée en Ecosse évoque l'impression que cette nature produit sur elle : « Oh, quand je vis les rivages de l'Ecosse dans le brouillard, debout dans le froid sur le pont mouillé, je sentis un feu s'allumer dans ma poitrine, et je le sens de nouveau aujourd'hui » (« O, da jeg saa Skotlands Kyst i Taage og Kulde, jeg stod paa det vaade Daek og froes, da kjendte jeg Noget risle som Ild gjennem mit Bryst, og nu, no foeler jeg det igjen ! »)[595]. Cette évocation des mers froides crée une impression similaire aux mers de *The Pirate*. Un souvenir de cette première impression de l'Ecosse lui revient plus tard, lorsqu'elle se trouve face à l'opposition politique. Ce paysage marin est menaçant pour Maria, mais essentiel à la construction du personnage de Bothwell, qui est présenté comme un descendant des rois des mers nordiques, un Viking moderne : « Un jour, en partance pour les Orcades, l'océan nous ballotait, les nuages étaient balayés comme des voiles mouillées, les déferlantes grondaient et la côté était rocheuse et sans arbres ; je sentis alors la présence de ma famille, la race viking norvégienne qui nous avait amené sur ces rives et dont nous sommes les descendants » (« jeg soegte engang i Uvejr ind

[594] *Ibid*. p. 31. « [elle] avait aussi appris à élever son âme à la hauteur des scènes mélancoliques et solitaires mais majestueuses, au milieu desquelles le hasard l'avait placée. L'Océan dans toutes ses formes variées de sublimité et de terreur, les rochers et les précipices dont la vue glace d'effroi, et qui retentissent des éternels mugissemens des vagues et des cris aigus des oiseaux de mer, avaient pour Minna un charme particulier, quelque changement que la saison pût y apporter. »

[595] Bjørnstjerne Bjørnson, *Maria Stuart i Skotland* (1864), en ligne : https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b484943;view=1up;seq=137

med Flaaden under Orknoejørne, Havet kastede os, Skyerne drev som vaade Sejlstumper, Braendingerne broelte, paa Kysten traeloest og skarpt; da foelte jeg min Slaegt naervaerende…»)[596]. C'est l'impression d'un lien avec ses racines vikings qui pousse Bothwell à l'action, lui donnant la volonté nécessaire. L'image de Bothwell comme homme d'action repose donc sur cette représentation de lui comme un Viking moderne, dont les qualités de gentleman et de guerrier le rapprochent de Magnus Troil de Scott, et de la vision de Ballantyne des racines scandinaves de la Grande-Bretagne. L'impressionnant paysage participe de la création de cette mythologie commune aux espaces de la mer du nord, tout comme le rapport dynamique entre légendes et paysages chez Scott.

Hans Christian Andersen fait un séjour en Ecosse en 1847, et y voit également une géographie mythologique, mais venant de sources plus récentes. Il est aussi impressionné par le paysage écossais que les voyageurs britanniques par celui de la Norvège. Cependant, il ne le lit pas à travers une histoire partagée, mais plutôt à travers la littérature, et surtout l'écriture de Scott. La prison de the Old Tollbooth est en soi quelconque, mais « attire l'œil » (« drager Øinene til sig »)[597], parce qu'il a lu le roman de Scott. Il croit découvrir le château de Ravenswood à Kirkcaldy, mais est corrigé par un résident de la ville. L'arrivée en Ecosse lie le paysage caractéristique à son histoire littéraire :

> Endelig vare vi ved Floden, der gjør Grændsen mellem England og Skotland; Walter Scotts og Burns Rige laae for os, Landet begyndte at blive bjergigt, vi saae Havet, Jernbanen løber langs Kysten, en Mængde Baade laae derude, og endelig naaede vi Edinburgh.[598]

L'Ecosse est entourée par la mer, la rivière Tweed contribuant à cet effet et faisant presque du pays une île. Le voyage en train vers Edimbourg résume la vision de l'Ecosse chez Andersen ; un paysage de montagnes et de mers forme une image qu'il associe également à l'héritage littéraire de l'Ecosse. Se présentant comme un Scott danois (« Den Danske Walter Scott »)[599], Andersen inclut donc cette histoire littéraire plus récente dans son propre héritage, et mythologise l'Ecosse à travers l'écriture contemporaine de la même manière que Ballantyne et Scott se servent de l'histoire littéraire nordique. L'importance de la mer est un trait partagé par les péninsules du nord, et Andersen se focalise sur la présence de la mer en Ecosse. C'est notamment une image de la mer qui lui permet de comparer les paysages danois et écossais,

[596] *Idem*.
[597] H.C. Andersen, *Mit Livs Eventyr*, 1908, en ligne : http://runeberg.org/miteventyr/
[598] *Idem*. Je traduis : « Enfin nous atteignîmes la rivière qui marque la frontière entre l'Angleterre et l'Ecosse ; le pays de Walter Scott et Burns s'étendait sous nos yeux, un paysage montagneux d'où nous voyions la mer, la ligne de chemin de fer le long de la côte, une foule de bateaux. Nous arrivâmes enfin à Edimbourg. »
[599] *Idem*.

car il voit le Jutland comme une mer calme (« et Hav i Blikstille ») mais l'Ecosse comme une lande tempétueuse (« Heden i Storm »)[600]. Même à l'intérieur du pays, il entend le grondement des vagues (« sea rolling ») dans les sons d'un orage. Edimbourg est également caractérisée par la mer : Princes Street ressemble au lit d'une rivière, et toute la ville « déborde sur la mer » (« helder ned mod havet »)[601]. Un poème court inspiré par le château pris à tort pour Ravenswood présente encore une vision condensée de l'Ecosse de Andersen, faite de « la nature grande et libre » (« den store, den frie Natur ») et « la mer qui se creuse et se gonfle » (« Og Havet, som synker, og Havet, som stiger »).[602]

Le poème reprend les images typiques du paysage, comme les falaises et les forêts, ainsi que leur signification littéraire. Le paysage évoque le roman de Scott à travers une composition faite d'images de forêts et de ruines entourées par la mer. Tout comme le portrait fourni par Scott lie la puissance narrative de la région à son paysage, ici Andersen vit l'Ecosse comme une extension de sa connaissance de la littérature du pays. De plus, la proximité de la mer partagée entre l'Ecosse et les pays nordiques permet ici, plutôt que de s'intéresser aux rapports historiques, d'ouvrir à une comparaison contemporaine. Comme dans les réflexions linguistiques sur les liens entre l'anglais et les langues scandinaves, une vision esthétisée et romantique du pays est accompagnée de comparaisons plus pratiques. Andersen note aussi les similitudes sociales, et remarque par exemple des habitants qui lui paraissent ressembler à ceux du Danemark, mais plus pauvres. Il trouve également les villages écossais impressionants mais relativement peu dépaysants car « très semblables à ceux des pêcheurs de Seeland » : « en anselig By, men meget lig de sjællandske Fiskeres »[603].

Au fil du temps, tous ces lieux du nord sont rattachés à une esthétique qui se rapproche de l'impressionnisme, à travers notamment le dégradé d'une esthétique sublime. Si l'Ecosse fonctionne comme lieu intermédiaire, le Danemark, en tant que sud du nord, peut également être vu ainsi. Les paysages grandioses de la Norvège, de plus en plus connus des Victoriens, sont vus différemment pas les voyageurs. Dans *Two Visits to Denmark, 1872, 1874* (1911), Edmund Gosse relate ses séjours au Danemark dans les années 1870. C'est en se rapprochant du Danemark en bateau que Gosse se rend compte des particularités du paysage danois. En passant par Sønderborg, il essaie d'apercevoir la côte danoise à travers une faible lumière

[600] *Idem*.
[601] *Idem*.
[602] *Idem*.
[603] *Idem*.

blanche (« dull white light ») et y parvient quand les conditions météorologiques s'améliorent : « les criques et les îles tortueuses étaient baignées d'une couleur dorée infiniment gaie, sous laquelle tous les traits du paysage ressortaient nettement » (« the creeks and winding islands were flooded with a golden indefinite gaiety of tone, under which all the features of the landscape became more and more salient »[604]). Il trouve une qualité unique à ce paysage qui, malgré l'absence de toute qualité grandiose, a quelque chose de particulier qu'il n'a jamais vu décrit : « There is nothing sublime, nothing grandiose about it; still less is it what we call 'striking' » (« Il n'y a rien de grandiose ni de sublime dans ce paysage ; il n'est même pas « saisissant » »). Pour lui, l'exemple le plus « pur » de cette beauté à la fois particulière mais loin d'être « saisissante », se trouve autour du château de Valdemar et de Svendborg, où il retrouve cet adoucissement général des formes : « un ensemble d'une infinie douceur » (« [a] system of infinite softness and sweetness »).

Dans un article sur Ibsen, Gosse présente une vision de la Norvège beaucoup plus typique de la représentation spectaculaire que nous venons de voir chez d'autres auteurs britanniques, décrivant ce pays ainsi : un paysage de forêts sombres, d'eaux sinistres, de pics dénudés, inondé par des courants d'air froid semblant venir d'icebergs arctique » (« A land of dark forests, gloomy waters, barren peaks, inundated by cold sharp airs as off Arctic icebergs »[605]). Cette insistance sur l'absence du sublime au Danemark est donc remarquable, et Gosse voit dans ces paysages plus doux les codes d'une autre catégorie esthétique. Le Danemark est plus pittoresque que sublime, mais dans sa description se rapproche de l'esthétique impressionniste :

> The scenery of Denmark […] consists of sinuous lines and modulated horizons, woods that now dip into the wave, now withdraw in curves to throw girdling shadows over lawn and meadow; a labyrinth of delicate waters that here wind in convoluted darkness, there spread a bosom of refulgence to the sky. The impression given by this characteristic elegance of the Danish landscape is fugitive, and difficult to seize. It consists in a complicated harmony of lines for ever shifting and dissolving, while, over it all, the polished lozenge of the beech-leaf, an heraldic sign incessantly recurrent, rules the composition in every variety of form and in every vicissitude of arrangement.[606]

La lumière n'est pas le point focal de sa description, mais est implicitement responsable de la

[604] *Idem*.
[605] Gosse, Edmund, *Northern Studies*, London, Walter Scott, 1890, p. 39.
[606] Edmund Gosse, *Two Visits to Denmark, 1872, 1874*, London, Smith, Elder and co., 1911, p. 17. Je traduis : « Le paysage du Danemark se compose de lignes sinueuses et d'horizons modulés, de bois qui maintenant plongent dans la vague, se retirent en courbes pour projeter des ombres anguleuses sur la pelouse et la prairie ; un labyrinthe d'eaux délicates qui, ici, serpentent dans une obscurité tortueuse, et déploient des splendeurs dans le ciel. L'impression donnée par cette élégance caractéristique du paysage danois est fugitive et difficile à saisir. Il s'agit d'une harmonie complexe de lignes pour toujours se déplacer et se dissoudre, tandis que, par-dessus tout, le losange poli de la feuille de hêtre, signe héraldique sans cesse récurrent, règle la composition sous toutes ses formes et dans toutes ses vicissitudes d'arrangement. »

variabilité des impressions du paysage danois. La « composition » du tableau change constamment sous les effets des ombres et des reflets, mais la feuille de hêtre agit comme un motif qui maintient son harmonie. Ce langage évoquant la peinture et soulignant, par la suggestion d'un « arrangement », la possibilité d'une main qui peint, situe les impressions de Gosse dans la représentation visuelle, dont les changements continuels et la difficulté qu'il y a à les capturer rappellent une problématique typiquement impressionniste.

Un autre rapprochement stylistique entre le Nord et la peinture impressionniste se trouve dans l'ouvrage *Les Révoltés Scandinaves* (1894) de Maurice Bigeon, qui présente les auteurs principaux de la Percée Moderne. Le livre s'ouvre avec une visite à Copenhague pour présenter Brandes, qui semble être en contradiction avec son entourage : « Le contraste entre cet homme passionné, vivant, et cette nature à demi morte, — toute l'histoire du philosophe, toute son œuvre »[607]. Ce paradoxe renvoie au rôle complexe de la Scandinavie dans la conception de la modernité à la fin du XIXe siècle : il s'agit d'un lieu à la fois poussé par ces nouveaux courants modernes dans la société et la culture, mais aussi d'un paysage précis lié à son histoire mythologique et peut-être à des modes de vie considérés comme moins modernes. La « nature à demi morte » en question n'est en réalité pas un paysage naturel mais une description de Copenhague. Il s'agit de la vue depuis la fenêtre du bureau de Brandes, qui reprend les thèmes de nombre de tableaux impressionnistes (on pense par exemple aux toiles d'Eugène Boudin représentant les ports du Havre ou de Bordeaux) :

> Une foule de mâts, de voiles, de cordages s'enchevêtraient sur le ciel blême et rayé par la pluie monotone, sali par la fumée des vapeurs ancrés là. Toute la morne sérénité des crépuscules d'automne tombait sur la ville que j'entendais s'agiter au loin, comme en rêve ; des lumières hésitantes, chancelantes sous les rafales, trouaient l'ombre grandissante qui, lente et obstinée, rôdait sur les toitures, sur les murs gris, sur les navires, enténébrant l'eau noire, enveloppant les choses d'une tristesse si vague et si profonde qu'elle faisait mal à l'âme.[608]

La ville est un mélange d'éléments marins et urbains, mais vue sous les effets d'un moment précis : la pluie, la fumée, l'heure et la saison viennent modifier la vision qu'on a de Copenhague, rappelant l'importance de ces conditions fugaces dans les tableaux impressionnistes. La vision de Bigeon va cependant plus loin que la sensibilité des impressionnistes aux phénomènes physiques, pour incorporer un sentiment presque expressionniste. L'aspect mélancolique et ténébreux de la vue suggère aussi bien les tableaux de Munch, même si l'ouvrage ne les mentionne pas. En revanche, l'auteur fait référence à l'impressionnisme et le lie clairement aux notions de modernité et d'engagement en littérature,

[607] Maurice Bigeon, *Les Révoltés Scandinaves*, Paris, L. Grasilier, 1894, p. 4.
[608] *Idem.*

mais aussi à un esprit littéraire singulièrement nordique :

> Quand, parfois, il tente de saisir l'âme sous le corps, il ne trouve qu'un je ne sais quoi ondoyant, vague, enveloppé dans une lumière confuse et pâle, pareille à celle qui, monotone et maladive, règne sur la steppe et sur le fjord.[609]

Il s'agit là d'une évocation du style typique des romans de Herman Bang ou de Lie, qui donnent peu de description directe des émotions des personnages, mais préfèrent les suggérer à travers des signes extérieurs, parfois vagues et caractéristiques de l'aspect fragmenté et changeant qui fait faire à l'impressionnisme un pas vers le modernisme. De plus, Bigeon relie ici cette manière de représenter l'intériorité à la spécificité de la lumière des pays du nord. Il est intéressant de noter que la visite de Georg Brandes à Londres produit une vision assez similaire de la ville :

> Ja, London var en saadan Aften virkelig saare smuk. Vel saa vi ikke stort mere end Omrids af svære Bygninger, en Kontur af et Monument og de nærmeste ilsomme Fodgængere og Heste. Men disse tusind sig flyttende Stjernelys i den lette Taage var smukke. Dette umaadelige Liv, denne lydløse Hasten over den ypperlige Træbrolægning, der udelukker al Larm, denne Kraftudfoldelse havde sin Skønhed. Dette var smukt, ikke med en tydelig, arkitektonisk eller haandgribelig Skønhed, men med en fin malerisk Skønhed, som neppe Nogen har gengivet med den Forstaaelse og den kunstneriske Følelse som Whistler i sine Not-turner fra Themsen.[610]

Georg Brandes effectue également un rapprochement entre sa vision de Londres et la peinture. Malgré le déséquilibre dans les représentations respectives, la Grande-Bretagne n'inspirant pas d'imaginaire aussi riche chez les Scandinaves que la Scandinavie chez les Britanniques, ici se trouve une envie de rapprocher Londres de cette même esthétique. Il s'agit bien sûr d'une esthétique urbaine et fin de siècle plus générale, avec des effets de foule et de lumière attachés à la ville. Georg Brandes rapproche cette beauté de la ville moderne à la peinture, et situe sa comparaison dans la représentation visuelle de la Grande-Bretagne en faisant référence à un tableau de Whistler. Sa description s'inscrit également dans les réactions à ces nouvelles tendances en peinture : la ville n'est pas conventionnellement belle, mais elle le devient lorsque l'on la voit par le biais de son rapport à la peinture.

George Egerton (Mary Chavelita Bright Dunne) est une auteure qui fournit un lien concret entre la modernité dans la littérature anglaise et la Scandinavie. Sa vision du Nord rapproche les sociétés scandinaves (et norvégienne en particulier) de la modernité de sa production

---

[609] *Ibid*. p. 55.

[610] Georg Brandes, *Samlede Skrifter vol 11*, Copenhague, Gyldendal, 1902, p. 304. Je traduis : « Oui, un soir comme celui-ci, Londres était vraiment très beau. On ne voyait plus grand chose à part les contours de grands bâtiments et d'un monument, et les piétons et chevaux qui passaient rapidement. Mais ces mille lumières qui se déplaçaient dans la brume légère étaient belles. Cette vie insondable, cette ruée silencieuse sur l'excellent sol en bois du pont, qui étouffait tous les bruits avaient leur beauté. C'était beau, mais non pas une beauté claire, architectonique ou tangible, mais la beauté fine de la peinture, que quasiment personne n'avait reproduite avec la même compréhension et le même sentiment que Whistler dans ses Nocturnes de la Tamise. »

littéraire. Ses séjours en Norvège, ainsi que son amitié avec Hamsun, la poussèrent à écrire sur le nord dans plusieurs de ses nouvelles. En 1893 elle dédia son recueil de nouvelles *Keynotes* à Hamsun, et en 1899 sa traduction de *Sult* en anglais fut publiée. Ses nouvelles contiennent plusieurs références aux grands auteurs scandinaves[611], ainsi que des explications de mots scandinaves, leur donnant donc une fonction éducative (outre leurs innovations esthétiques), et en les rapprochant des nombreux récits de voyage publiés à cette époque.

George Egerton connut un grand succès en Angleterre à travers ses nouvelles, forme prisée à l'époque et idéale pour l'« esthétique proto-moderniste » (« proto-modernist aesthetic ») de son écriture[612]. Sa focalisation sur la Norvège confirme également sa participation au *zeitgeist*, car comme le note Walchester plusieurs autres écrivains femmes participaient à la vague d'intérêt pour la Norvège à la même époque au XIXe siècle[613]. La Norvège semble l'avoir également bien reçue, car ses nouvelles ont été traduites en norvégien peu d'années après leur publication en Angleterre[614].

La critique Laura Marholm l'inclut dans son ouvrage sur les « femmes modernes », *Das Buch der Frauen* (1896), aux côtes de l'auteur Amalie Skram, qu'elle décrit comme « une naturaliste femme », et la mathématicienne russe Sonia Kovalevsky. Le chapitre dédié à George Egerton est intitulé « Neurotic Keynotes », en référence au recueil de nouvelles que nous allons considérer ici pour sa focalisation sur les lieux scandinaves, mais dont Marholm souligne plus les éléments esthétiques. Marholm compare ce recueil à un livre français d'une jeune auteure autrichienne : *Dilletantes* d'Emmy de Néméthy, dont elle compare le style à un tableau de Monet. La maîtrise des descriptions sensorielles et visuelles est mise en avant à plusieurs reprises dans le travail de Marholm : une nouvelle est « voilée de gris » (« veiled in grey »), une autre présente « the music of her nerves », et le recueil *Discords* l'impressionne : « aucun livre que j'ai lu ne m'a jamais impressionnée avec un sens aussi vif de la douleur physique » (« no book that I have ever read has impressed me with such a vivid sense of physical pain »[615]). Cette puissance sensorielle pousse Marholm à employer des termes similaires à ceux que Skram utilise pour décrire l'impressionnisme de Herman Bang, car elle attribue une énergie

[611] Notamment Ibsen et Strindberg dans « Now Spring Has Come » and « A Cross Line ».
[612] Tim Middleton, *Modernism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 5*, Abingdon, Routledge, 2003, p. 279.
[613] Kathryn Walchester, *Gamle Norge and Nineteenth-Century British Women Travellers in Norway*, London, Anthem, 2014, p. 141.
[614] Gert Bjørhovde, « George Egerton : Forfatteren som naesten fik Knut Hamsun till a endre oppfatning om Englaendere » in *Hjem*, No. 25, 2009.
[615] Laura Marholm, Hermione Charlotte Ramsdem (trad), *Modern women; an English rendering of Laura Marholm Hansson's 'Das buch der frauen'*, Londres, Bodley Head, 1896, p. 91.

nerveuse (« nervous energy ») à son style, dont les variations retiennent l'attention du lecteur : « différents états d'esprit, allant de la hâte fiévreuse au repos plein de lassitude » (« different moods, vary[ing] from feverish haste to wearied rest »[616]). Marholm trouve ce travail original : « Il ne suit aucune trame et se distingue de ses oeuvres précédentes ; il est tout simplement empli de l'individualité d'une femme » (« It follows no pattern and is quite independent of any previous work ; it is simply full of a woman's individuality »[617]).

La focalisation sur la subjectivité féminine renouvelle la représentation littéraire, même du point de vue de Marholm, qui était de l'opinion que la femme ne pouvait écrire que des « imitations de livres d'homme, avec en plus une petite note féminine haut-perchée » (« imitations of men's books with the addition of a single, high-pitched, feminine note »[618]). Marholm, une féministe de différence qui appartient à la génération des New Woman Writers scandinaves, et qui écrit sur la littérature des femmes tout en trouvant qu'une femme ne pouvait mieux réussir sa vie qu'en se mariant, voit chez George Egerton une possibilité d'expression unique féminine, ayant un mérite esthétique particulier. Marholm souligne les différences entre les sexes, et selon elle alors que l'homme a besoin de « monotonie », contrairement à la femme : « une femme intelligente a besoin de variété, car elle reçoit ses impressions de l'extérieur » (« a clever woman needs variety, that she may take her impressions from without »[619]). Cette réceptivité aux impressions est un élément clef de la technique de George Egerton, et indépemment de sa distinction très stricte entre les activités masculines ou féminines, nous allons suivre Marholm dans son identification de cette originalité chez George Egerton qui permet une nouvelle expression féminine, à partir de la focalisation sur les impressions.

En plus d'une innovation stylistique, l'appartenance d'George Egerton à l'avant-garde de la littérature britannique de l'époque repose sur son traitement de la femme, et notamment la représentation de la femme en tant qu'être sexuel. George Egerton souhaitait apporter de l'innovation à la littérature en présentant l'expérience féminine d'un point de vue féminin, ce qu'elle considérait comme la seule tâche littéraire qui n'avait pas déjà été accomplie par les écrivains masculins :

[616] *Ibid.*, p. 87.
[617] *Ibid.*, p. 67.
[618] *Ibid.*, p. 70.
[619] *Ibid.*, p. 65.

> I realized that in literature, everything had been better done by man than woman could hope to emulate. There was only one small plot left for her to tell; the *terra incognita* of herself, as she knew herself to be, not as man liked to imagine her…[620]

George Egerton se concentre sur des personnages féminins, qui sont libres et anti-conventionnels, et même dans certains cas choquants pour un lecteur victorien. Elle conçoit l'écriture comme une façon d'étudier l'instinct et l'inconscient, et donc de mettre en scène une nouvelle subjectivité féminine. Dans certaines de ces nouvelles, elle lie celle-ci à une vision impressionniste du nord, qui permet de mêler projections de l'intériorité et images de la beauté naturelle. Réfléchissant à son écriture des années plus tard, elle considère cette volonté d'écrire la subjectivité féminine comme étant en avance sur son temps :

> If I did not know the technical jargon current today of Freud and the psycho-analysts, I did know something of complexes and inhibitions, repressions and the sub-conscious impulses that determine actions and reactions. I used them in my stories. I recognized that in the main, woman was the ever-untamed, unchanging; adapting herself as far as it suited her ends to male expectations; even if repression was altering her subtly. I would see situations or conflicts as I saw them with a total disregard of man's opinions.[621]

Son écriture, sans maîtriser les concepts psychologiques du début du XXe siècle, préfigure l'étude des pulsions humaines, et surtout celles, inconnues ou opprimées, des femmes. Cela comprend également une vision particulière de la femme : à la fois obligée de s'adapter à une société patriarcale, et immuable au plus profond.

George Egerton anticipe le modernisme anglais de la première partie du XXe siècle. Surtout, plusieurs critiques, comme Gert Bjørhovde, notent chez elle des influences impressionnistes[622]. En effet, certaines de ses techniques de focalisation, ses jeux entre surface et profondeur, et son écriture visuelle la rapprochent du style visuel de Herman Bang, et préfigurent même l'écriture de Woolf. Il s'agit d'écrits exemplaires de nouvelles visions, sociales et esthétiques, mais qui apportent également de nouvelles vues d'une *terra incognita* plus littérale : la Scandinavie, terre impressionniste parce qu'on ne la connaît pas.

---

[620] George Egerton, « A Keynote to Keynotes », in John Gawsworth, *Ten Contemporaries: notes towards their definitive bibliography*, Joiner and Steele, 1932, p. 57. Je traduis : « Je me rendis compte qu'en littérature, tout ce qu'une femme pouvait émuler avait déjà été fait en mieux par un homme. Il ne lui restait qu'une seule parcelle : la *terra incognita* qu'elle-même représentait, comment elle se voyait, et non comment un homme se plaisait à l'imaginer… »

[621] *Ibid*. p. 58. Je traduis : « Je ne connaissais pas le jargon, aujourd'hui répandu, de Freud et de la psychanalyse. J'en savais un peu sur les complexes et les inhibitions, le refoulement et les pulsions de l'inconscient qui déterminent les actions et les réactions. Je les utilisai dans mes histoires. Je voyais que dans l'ensemble, la femme était toujours indomptée ; s'adaptant au gré des attentes masculines, et même si du refoulement la modifiait subtilement. Je voyais les situations et les conflits sans aucune considération pour les opinions des hommes ».

[622] Gert Bjørhovde, « George Egerton : Forfatteren som naesten fik Knut Hamsun till a endre oppfatning om Englaendere » in *Hjem*, No. 25, 2009.

Sa découverte de la Scandinavie se fait à travers la littérature, et comme Andersen qui se lit dans le paysage écossais, George Egerton apporte la connaissance de ses lectures scandinaves à ses écrits. Cela lui permet de mener une réflexion qui est à la fois inter- et métatextuelle dans ses nouvelles sur la Norvège, faisant de l'impressionnisme l'outil d'une écriture de soi. Le recueil *Keynotes* contient plusieurs nouvelles qui mettent en scène la vie en Norvège, tout en fournissant de nombreuses références et explications servant d'introduction à une culture différente, et parfois presque de médiation culturelle. Nous trouvons régulièrement des références aux auteurs scandinaves connus, comme Strindberg et Bjørnson. Ces références sont parfois implicites, comme au début de « Now Spring Has Come », quand la protagoniste est découragée par un libraire d'acheter un livre scandinave, car celui-ci vient de « l'école réaliste moderne », et il s'agit d'un « *tendenz roman* ».[623] Littérature scandinave, au moins dans cette nouvelle, veut donc dire littérature moderne, dont la qualité est disputée à cause de sa rupture présumée avec ce que le libraire a l'habitude de vendre, et donc avec les styles littéraires dominants et précédents. La suite de la nouvelle est probablement autobiographique, puisqu'elle dépeint le voyage en Norvège de cette même protagoniste pour rencontrer l'auteur du roman concerné. Ceci reflète donc l'expérience de l'auteur avec Hamsun, qui sert peut-être de modèle d'auteur scandinave particulièrement innovant, et peut-être aussi d'influence stylistique. Nous verrons justement un exemple de techniques stylistiques communes à travers la figure du flâneur dans la section suivante.

George Egerton présente simultanément une *terra incognita* riche d'impressions nouvelles littéraires et esthétiques, et des détails plus quotidiens sur la vie en Norvège. Elle explique par exemple régulièrement les particularités de la structure sociale et administrative, les titres et les fonctions professionnelles. Ceci ajoute un aspect documentaire à des écrits par ailleurs très colorés, mais toutes les précisions locales de George Egerton ne sont pas aussi objectives. Au moment du départ d'un bateau dans « The Spell of the White Elf », elle fait l'observation suivante : « Jamais je n'ai vu agiter de mouchoirs avec autant de conviction que lors du départ d'un bateau en Norvège ; c'est un trait national » (« Never have I seen such persistent handkerchief-waving as at the departure of a boat in Norway; it is a national characteristic »[624]).

Elle donne aussi sa vision du pays, rajoutant une interprétation humoristique du caractère national. Ces notes de couleur locale ajoutées à l'histoire permettent au lecteur de mieux

[623] George Egerton, *Keynotes*, New York, Roberts Brothers, 1894, p. 47.
[624] *Ibid*., p. 81.

connaître le pays, mais forment aussi un contraste avec la modernité des personnages et des images. Dans ses nouvelles, plutôt que de découvrir à quel point la Norvège est en avance sur le Royaume-Uni, nous découvrons les traditions et la campagne nordiques, mais qui forment le contexte naturel pour une modernisation des perspectives sociales et artistiques. Cette focalisation sur les particularités locales renforce également le caractère personnel et subjectif de la narration : ces fictions, qui prennent les impressions de la Norvège comme point de départ pour une nouvelle vision de la femme, sont aussi des écrits autobiographiques, marqués par une affection ou une nostalgie révélant la subjectivité de l'auteure elle-même.

La volonté de produire de la littérature moderne, dotée d'innovations stylistiques, est reliée explicitement à son exploration de la *terra incognita* de la Norvège. Bien que ce pays soit présenté à travers ses paysages et ses traditions locales, la correspondance d'George Egerton contient quelques brèves références au rôle de la Scandinavie dans sa réputation pour une modernité parfois choquante. Dans une lettre qui lui conseille d'envoyer ses nouvelles à quelques autres revues et magazines, l'éditeur Gill lui reproche d'écrire de façon trop explicite sur des thèmes sexuels, et avec une trop grande « franchise » (« starkness »)[625]. Il l'accuse d'impliquer le lecteur dans des « intimacies » sexuelles auxquelles il n'a pas à assister et, croyant qu'il s'adresse à un homme, l'interroge sur sa notion de la bienséance :

> To put it brutally you would not (however Scandinavian your ideas may be) invite your coachman, or even your bosom friend to 'assist' while you and your wife were engaged in the sacred mysteries.[626]

L'ouverture sexuelle excessive lui semble donc liée à la culture scandinave, qui devait déjà avoir la réputation d'une plus grande liberté dans ce domaine. Plus tard, dans une lettre à son neveu Terence, George Egerton indique également l'avance scandinave spécifiquement dans la littérature. Commentant l'interdiction d'un livre de Sean O'Casey (que l'éditeur – le neveu en question – identifie comme l'un des volumes de son autobiographie), elle lie sa propre modernité à son expérience scandinave : « I had all this son of the soil literature fifty years ago in Scandinavia. Holbrook Jackson says I was first person to mention Nietzsche in print in England »[627].

[625] Lettre de T.P O'Connor, dans George Egerton, Terence de Vere White (ed) *A Leaf From the Yellow Book: The Correspondence of George Egerton*, p. 23.
[626] *Idem*. « Pour le dire brutalement, on n'ivite pas son cocher (en dépit de toutes les idées scandinaves qu'on peut avoir) ni même son meilleur ami, à vous « assister » pendant que vous et votre femme être occupés par les mystères sacrés ».
[627] George Egerton, « A Keynote to Keynotes », in *John Gawsworth, Ten Contemporaries: notes towards their definitive bibliography*, Joiner and Steele, 1932, p. 57. Je traduis : « J'ai eu toute cette littérature « fils de la terre »

George Egerton se considère en avance sur le reste du Royaume-Uni d'un point de vue stylistique, et ceci est en partie une conséquence de ses séjours passés en Scandinavie. La littérature britannique, laisse-t-elle entendre, a cinquante ans de retard par rapport à celle des Scandinaves. Cette tension entre modernité scandaleuse et culture ancienne, déjà présente dans les réflexions sur le nord de Scott, Andersen et Bjørnson, est peut-être à la racine de la vision de la Scandinavie que nous pouvons trouver chez George Egerton. En plus du style impressionniste employé par exemple dans la nouvelle « A Lost Masterpiece », dont le narrateur est un flâneur à Londres, elle attribue une esthétique impressionniste au pays même. Similairement à Bigeon et à Gosse, elle fait de la Norvège un tableau impressionniste, mais cette fois-ci en se focalisant sur des scènes rurales, tout comme de nombreuses représentations picturales impressionnistes. Les textes de George Egerton présentent les impressions visuelles du pays, tout en apportant des tableaux sensoriels renforçant sa focalisation sur l'intériorité de ses protagonistes féminins. Une autre note touristique sur la Norvège dans « Now Spring Has Come » nous explique le changement de température une foise arrivé dans le nord, à travers un souvenir physique : « Le printemps arrive plus tard ici ; peut-être du givre hivernal était-il encore dans l'air, car quelque chose le fixa sur mes lèvres » (« Spring is later up there; perhaps some of the winter's frost was still in the atmosphere, for something froze it on my lips »[628]).

Elle souligne sa connaissance intime du climat norvégien, dont la particularité apporte aussi une force sensorielle à ses souvenirs. La protagoniste est physiquement engourdie, mais cela permet une perception plus intense : « J'étais comme engourdie, et pourtant très sensible aux impressions… Il me semblait que je voyais par les sentiments autant que par les yeux » (« I was numb in one way, and yet keenly alive to impressions… I seemed to see with my sense of feeling as well as my sight »[629]). Le climat norvégien est parmi les détails qui marquent le plus clairement la différence entre la Norvège et le Sud de l'Angleterre. L'intensité du froid provoque une intensité sensorielle plus généralisée, contribuant donc à la construction d'une esthétique nouvelle chez George Egerton. Ce renforcement général des sensations se rapproche de certains passages de Herman Bang, et par exemple l'hypersensibilité dans la scène de danse de *Tine*. Chez elle, l'impressionnisme littéraire est donc intrinsèquement lié à l'exotisme de ce nouveau lieu de modernité, bien qu'il ne s'agisse pas d'un milieu rural. L'arrivée par bateau (peut-être un écho de « A Lost Masterpiece », dont il sera question dans la section suivante)

il y a cinquante ans en Scandinavie. Holbrook Jackson dit que j'ai été la première personne à mentionner Nietzsche dans une publication en Angleterre. »

[628] George Egerton, *Keynotes*, New York, Roberts Brothers, 1894, p. 66.

[629] *Idem*.

dans « Now Spring Has Come » est accompagnée de scènes bucoliques. Elle voit « des braves gens dans leur livrée du dimanche » (« honest simple folk in their Sunday bravery ») qui peuplent une scène agréable : « un joli fjord bleu marine, qui s'ouvrait vers notre droite, avec le clocher d'une église qu'on devinait parmi les sapins derrière » (« a lovely deep-blue fjord, winding to our right as we passed, with the spire of a church just visible among the fir-trees round the bend »[630]).

Cette image rassurante provoque une réflexion sur son rejet de la religion, tandis qu'elle trouve du réconfort dans la simplicité rurale de la Norvège. Cependant, les paysages du nord produisent aussi des impressions d'une qualité plus mystique, qui exemplifie la « sorcellerie » (« witchery »)[631] attibué à la Norvège dans « The Spell of the White Elf ». Les éléments du paysage fusionnent de manière impressionniste, et c'est la combinaison de l'image des « braves gens dans leur livrée du dimanche » et de « la magie du soleil et du ciel, des montagnes et du jford » (« magic of sun and sky, mountain and fjord »), plutôt que la religion conventionnelle qui lui donne l'impression qu'elle aussi est une pratiquante (« churchgoing »[632]).

George Egerton fait souvent référence à la lumière spécifique du nord, et souligne le fait qu'elle n'existe pas ailleurs en la décrivant comme « la lumière violette qui n'enveloppe que les hauteurs du Nord » (« the purple light that only clothes the Northern heights »)[633]. Cette lumière particulière ajoute un aspect mystique à sa présentation de la Norvège : les soirs d'été sont décrits comme possédant une « luminous delicacy », et cette luminosité forme un tableau plein de sensations :

> It was getting dusk, the luminous dusk of the north, as if a soft transparent purple veil is being dropped gently over the world. The fjord was full of lights from the different crafts at anchor, and the heaven full of stars; and the longer one looked up there, the more one saw myriads of flimmering eyes of light, until one's brain seemed full of their brightness, and one forgot one's body in gazing. Long silvery streaks glistened through the heaving water like the flash of feeding trout, and lads and lassies in boats rowed to and fro, and human vibration seemed to thrill from them, filling the atmosphere with man and woman. And the silken air caressed my face as the touch of cool, soft fingers.[634]

[630] *Ibid.*, p. 52.
[631] *Ibid.* p. 81.
[632] *Ibid.*, p. 52.
[633] *Ibid.* p. 182.
[634] *Ibid.*, p. 57. Je traduis : « C'était au crepuscule, le crepuscule lumineux du nord, quand un voile transparent violet tombe délicatement sur le monde. Le fjord était illuminé par les embarcations à l'ancre, et le ciel était rempli d'étoiles. Plus on regardait vers le haut, plus on distinguait la myriade d'yeux scintillants, jusqu'à ce que notre tête soit pleine de leur éclat et que l'on oublie notre corps dans la contemplation. De longues traînes argentées brillaient dans les eaux ondulées, comme le reflet luisant d'une truite, des garçons et des filles ramaient sur des bateaux, et il émanait d'eux une vibration humaine qui emplissait l'atmosphère, à la fois masculine et féminine. Et l'air soyeux caressait mon visage comme des doigts doux et légers. »

L'importance des sensations est renforcée à plusieurs reprises, et les sensations physiques induites par le climat ont un effet sur la perception du narrateur qui se transmet à travers le mode phénoménologique de l'impressionnisme littéraire. Le fjord le soir produit des images et des sensations puissantes, qui sont intensément physiques et même sexuelles. En écho au flou du paysage et des habitants, la protagoniste est à la fois en connexion avec la « vibration humaine » générale produite par les jeunes pêcheurs, et perdue dans la contemplation (« lost in gazing »), comme déconnectée de sa réalité physique. C'est une scène de mouvement constant, avec l'effet des lumières vacillantes, et les ondulations des bateaux sur l'eau. Des impressions fugitives du style de vie rural émergent à nouveau comme un aspect clé de la Norvège de George Egerton, tout en suggérant une conscience plus profonde des possibilités d'indépendance et de liberté sexuelle.

Les personnages féminins chez George Egerton peuvent se libérer à travers cette plus grande connexion à leur subjectivité et leur identité physique. Il y a également une volonté de complexifier les portraits de femmes, et par exemple dans « The Spell of the White Elf », la plus grande partie de la narration se concentre sur la conversation entre deux femmes dans le bateau entre l'Angleterre et la Norvège. Ni l'une ni l'autre ne correspond à une catégorie précise de femme victorienne, et toutes deux ont un rapport également complexe aux deux pays. La protagoniste se décrit comme à moitié norvégienne (« half of me is Norsk »)[635], et la femme qu'elle rencontre dans le bateau est une écrivaine venue en Norvège pour faire des recherches et qui parle « un si joli norvégien » (« such pretty Norwegian »[636]). Il s'agit donc bien d'un contexte culturel international, qui implique peut-être aussi une appartenance à une classe sociale supérieure, mais certainement à une époque où les connexions entre les pays européens se créent plus facilement.

L'échange entre les deux femmes prend la première place dans la nouvelle, et en fait quelque chose de rare dans la littérature même plus récente : une narration qui se concentre sur les rapports entre les personnages féminins pour leur propre intérêt, plutôt que comme des personnages secondaires. Il s'agit d'une réflexion sur la maternité, et les rapports homme-femme sont également évoqués. L'anglaise rencontrée dans le bateau parle de son amour pour un enfant dont elle s'occupe, et du rapport particulier qu'elle a avec un enfant qui n'est pas biologiquement le sien. L'impératif de la maternité n'est donc pas mis en question ; au

[635] *Ibid*. p. 83.
[636] *Ibid*., p. 83.

contraire, la conversation entre les deux femmes se termine avec le souhait que la protagoniste ait elle aussi un enfant, et une vue romantique de la maternité est également évoquée. La femme rencontrée sur le bateau suggère que les femmes sans enfants « tissent davantage de fantasmes » (« weave more fancies »[637]) autour de la maternité (c'est-à-dire plus que les autres femmes), car la réalité ne peut pas gâcher l'image qu'elles en ont : « la poésie n'en est pas gâchée par une crise d'urticaire ou une coqueluche » (« the poetry of it is not spoiled by nettle-rash or chin-cough any more than your figures »[638]). Selon elle, avoir un enfant a quelque chose de magique, et l'elfe du titre concrétise les rêves vagues d'enfants que le personnage nourrissait auparavant :

> Belinda used to sit sewing in the kitchen, and the words of a hymn she used to lilt in half tones — something about joy bells ringing, children singing — floated in to me, and the very tick-tock of the old clock sounded like the rocking of wooden cradles. It made me think sometimes that it would be pleasant to hear small, pattering feet and the call of voices through the silent house; and I suppose it acted as an irritant on my imaginative faculty, for the whole room seemed filled with the spirits of little children. They seemed to dance round me with uncertain, lightsome steps, waving tiny, pink, dimpled hands, shaking sunny, flossy curls, and haunting me with their great innocent child-eyes…[639]

La voix de Belinda et le bruit de l'horloge produisent une impression imaginaire de la présence d'enfants. C'est à travers les sensations que le personnage accède à ces impressions très intenses. Elles vont au-delà d'une vision subjective, ou une focalisation sur des éléments précis, et rejoignent des désirs plus profonds, peut-être initialement inconscients, car elle explique à son interlocutrice qu'elle devait être « submergée par le travail à l'époque » (« overworked at the time »[640]). Il s'agit peut-être d'une des limites extrêmes de l'impressionnisme littéraire, où il représente non seulement une perception produite par une conscience individuelle, mais l'élasticité de la perception humaine : nos perceptions du monde concret étant très variables en fonction de notre état intérieur. Ici le désir d'un enfant colore la perception, et l'entourage sensoriel est un accès à des fantasmes plus profonds.

Cependant, un contraste clair est établi entre les activités de mère et les activités d'écrivain, et l'excès intellectuel est dépeint, de manière humoristique, comme un facteur initialement

---

[637] *Ibid.*, p. 88.
[638] *Idem*.
[639] *Ibid*. p. 90. Je traduis : « Belinda s'asseyait pour coudre dans la cuisine, et les paroles d'un cantique qu'elle fredonnait (une histoire de cloches qui tintinnabulaient et d'enfants qui chantaient) flottaient jusqu'à moi et me pénétraient, et le tic-tac de la vieille horloge ressemblait au bruit de balancement d'un berceau en bois. Je pensai parfois qu'il serait agréable d'entendre des petits pieds trottiner, et des voix qui appelleraient dans la maison silencieuse. Je suppose que cela ne faisait que décupler mon imagination, car la pièce semblait remplie par les esprits de jeunes enfants. Ils semblaient danser autour de moi d'un pas léger et incertain, avec leurs boucles soyeuses couleur soleil, agitant leurs petites mains roses et potelées. Leurs grands yeux enfantins et innocents me hantaient. »
[640] Ibid. p. 90.

handicapant. Par exemple, la protagoniste décrit sa nervosité au moment de recevoir l'enfant chez elle comme plus intense que le fait de donner une conférence à la Royal Geographic Society, et c'est sa domestique qui sait le plus instinctivement s'occuper de l'enfant. Elle compare par exemple leurs façons de lui parler, et avoue qu'elle « ne parvenait pas à comprendre le système du langage enfantin. J'essayai de mélanger les temps, mais cela ne marchait pas » (« could not reason out any system they go on in baby talk. I tried mixing up the tenses but somehow it wasn't right »[641]). La maternité est donc célébrée dans la nouvelle, mais une réflexion est également présente sur les différentes façons de l'aborder, et sur la possibilité qu'une femme ne soit pas naturellement disposée à toutes les tâches qui en font partie.

On observe également une vision nouvelle des rapports homme-femme, notamment dans la présentation du couple en question. Alors que la femme est écrivaine et voyage beaucoup, son mari a un rôle plus domestique :

> Positions are reversed; they often are now-a-days. My husband stays at home, and grows good things to eat and pretty things to look at, and I go out and win bread and butter. It is a matter not of who has most brains, but whose brains are most salable.[642]

C'est le mari qui a le rôle traditionnellement féminin dans le couple ; la protagoniste présente ceci avec un pragmatisme cavalier, suggérant qu'il s'agit d'une décision économique simple, et qu'il n'y a là rien d'inhabituel. Un aspect presque décoratif est cependant attribué au mari, à travers les « jolies choses » (« pretty things »)[643] qu'il cultive. Le mari a plus de facilité avec les enfants, ce qui produit une réaction d'étonnement amusé chez sa femme et la domestique, qui le trouvent « suspicieux » (« suspicious »)[644]. C'est cependant la femme qui est le vrai symbole de modernité ; l'homme moderne domestique est d'un intérêt plutôt anecdotique, alors que son statut choquant à elle est réaffirmé à plusieurs reprises dans la nouvelle. En la voyant installée dans le bateau, la narratrice décrit sa position, jambes croisées, comme « choquante et indigne d'une femme distinguée » (« shockingly unladylike ») selon ce qu'elle a retenu de ses « lessons de maintien » (« early lessons in deportment »)[645]. Elle possède « quelque chose de masculin » (« something manlike »), et plus tard son manteau évasé cachant sa silhouette

[641] Ibid. p. 93.
[642] Ibid. p. 95. Je traduis : « Les positions sont inversées, comme souvent de nos jours. Mon mari reste à la maison, fait pousser de bonnes choses à manger et de jolies choses à voir, et c'est moi qui travaille et gagne ma vie. Il ne s'agit pas de savoir qui est le plus intelligent, mais qui a l'intelligence la plus vendable. »
[643] Ibid. p. 85.
[644] Ibid. p. 96.
[645] Ibid. p. 82.

lui donne l'air d'un « homme frêle à l'air astucieux » (« clever-faced slight man »)[646]. Elle avoue choquer son mari par certains propos sur la maternité : « Je le choque souvent » (« I often shock him »[647]). Malgré ces suggestions de masculinité et cette volonté de bousculer les codes des genres, son style de conversation suit des codes féminins, étant caractérisé par une « sympathie intuitive et subtile » (« subtile intuitive sympathy »)[648] qui lui permet de choisir des thématiques qui intéressent la narratrice. De plus, en parlant à des hommes, elle « abaissait son niveau de langue à celui des hommes présents » (« talked down to the level of the men present »)[649], de façon également subtile car ils ne peuvent pas s'en rendre compte. S'affirme également une plus grande liberté sexuelle, ou du moins une plus grande connaissance de la sexualité, à travers le choix de lectures, et notamment la décision de placer « Le nu de Rabelais » sur une étagère plus élevée après l'arrivée de l'enfant, car « on ne peut pas vivre en bohémien lorsqu'une petite âme blanche fait de la maison un terrain de jeux » (« one can't be so Bohemian when there is a little white soul like that playing about »[650]).

L'idée d'une supériorité féminine est présente dans la nouvelle ; elle n'est guère tempérée par le respect de cette femme pour son mari, dont elle admire les qualités traditionnellement féminines avec une affection quelque peu indulgente, notamment en faisant référence aux « jolies choses » qu'il produit. Il y a également une dynamique de classe, et la domestique Belinda, qui n'est pas présente mais qui occupe une grande partie de l'histoire que la femme raconte, est décrite comme instinctivement maternelle, n'étant pas encombrée par l'intellectualisme de la protagoniste. Belinda apporte cependant un angle intéressant aux questions de la femme traditionnelle car elle est naturellement maternelle mais dégoutée par les hommes :

> She is one of those women who must have something to love. She used to love cats, birds, dogs, anything. She is one bump of philo-progenitiveness; but she hates men. She says, 'If one could only have a child, ma'am, without a husband or the disgrace! ugh, the disgusting men!' Do you know, I think that is not an uncommon feeling among a certain number of women… It seems congenital with some women to have deeply rooted in their inner-most nature a smoldering enmity—ay, sometimes a physical disgust—to men.[651]

[646] *Ibid*. p. 85.
[647] *Ibid*. p. 96.
[648] *Ibid*. p. 85.
[649] *Ibid*. p. 85.
[650] *Ibid*. p. 96.
[651] *Idem*. Je traduis : « Elle était de ces femmes qui ont besoin d'aimer. Elle aimait les chats, les oiseaux, les chiens, n'importe quoi. Elle possède l'amour des enfants, mais elle déteste les hommes. Elle répète : « Ah, madame ! Si l'on pouvait avoir des enfants sans mari et sans déshonneur. Les hommes sont dégoûtants ! » A vrai dire, je pense que ce sentiment n'est pas rare parmi les femmes… Certaines semblent habitées au plus profond par un sentiment d'inimitié latent, et même parfois de dégoût physique, envers les hommes ».

Le point de vue de la domestique est présenté comme aussi naturel que son instinct maternel, et le genre masculin, comme les relations sexuelles avec ce dernier, devient une nécessité désagréable. Le rejet des hommes est à la fois instinctif et comparé au racisme : la chercheuse prend une position détachée à propos de cette réaction forte de la part de la domestique, et dans sa vue plus affectueuse de son mari elle donne une image plus considérée, mais toujours en suggérant une supériorité féminine. Elle souligne une solidarité entre les femmes : « La femme, quand ses sentiments personnels ne sont pas en jeu, fera toujours cause commune avec les femmes contre les hommes » (« Woman, where her own feelings are not concerned, will always make common cause with women against men »[652]). Ceci est cependant atténué par le récit de la naissance de l'enfant, dont la mère déteste tellement la protagoniste que l'énergie qu'elle place dans sa haine a pour résultat que l'enfant ressemble à la protagoniste. Certes, il s'agit d'une situation où ses sentiments sont en jeu, et qui n'est donc pas typique de ces élans de solidarité, mais cela semble également faire partie d'une volonté chez la protagoniste de ne pas reconnaître son snobisme.

Malgré les simplifications qui limitent ce traitement du rôle de femme dans la société victorienne, il s'agit là d'une volonté de complexifier les rapports homme-femme, et d'en proposer une vision plus moderne. Le texte présente une femme qui à la fois vit de manière non-conventionnelle et qui ne rejette pas toutes les notions de tradition féminine, mais qui doit apprendre la maternité, et se la réapproprier à travers une approche intellectuelle. La narratrice quitte leur conversation inspirée, se sentant « plus riche qu'avant de l'avoir rencontrée » (« richer than before I knew her »), mais ayant aussi une envie plus marquée d'avoir un enfant. Selon Jusova, le *spell* est la malédiction de la société et de ses conventions sur la maternité, et cette transmission de l'envie maternelle serait une « inversion de la peur victorienne de la contagion » (« inversion of the Victorian fear of contagion »[653]). Cependant, la magie que George Egerton attribue à l'échange entre les deux femmes n'est pas purement néfaste. Il s'agit plutôt d'une volonté d'aborder des questions de féminités alternatives, mais ceci dans le substrat de conventions victoriennes qui ne sont pas complètement rejetées, mais plutôt nuancées. L'idée d'une femme à la fois inchangée et en adaptation constante indique une forme d'engagement chez George Egerton qui se base sur le compromis. Elle ne laisse pas ses personnages échapper complètement à la structure sociale victorienne, mais indique la possibilité d'un autre regard en rendant la femme visible, et en lui attribuant une réflexion

[652] *Ibid*. p. 89.
[653] Iveta Jusova, *The New Woman and the Empire*, Columbus, Ohio State University Press, 2005, p. 64.

complexifiée par rapport à sa situation sociale : cette réflexion sur la situation de la femme se transmet alors à travers l'esthétique impressionniste.

Des tensions sont à l'œuvre dans la représentation britannique des pays nordiques dans les années 1870-1900 : entre modernité et tradition, réel et imaginaire, exotisme et proximité, condescendance et admiration. La géographie du Danemark le rattache à des motifs impressionnistes, tandis que la représentation de la Norvège reste davantage ancrée dans un registre sublime. Dans le cas d'Ibsen, une contradiction est suggérée entre lui et son entourage, dont les paysages correspondent à ceux du sublime. Une différence esthétique est suggérée : les novations littéraires d'Ibsen rejettent ses racines du nord sublime. Ces représentations sont aussi à l'image de l'identité problématique des Victoriens eux-mêmes. Un autre effet de miroir est également visible, par exemple chez Andersen, qui se lit dans le paysage écossais à travers ses lectures de textes sur l'Ecosse. Les images pré-générées par ses lectures sont confirmées par ses observations du paysage et des habitants. Chez Andersen, la combinaison d'exotisme, ou de perception des différences, est présente comme elle peut l'être pour les auteurs britanniques qui souhaitent rapprocher leur propre nordicité de celle, plus évidente et immédiate, des auteurs scandinaves.

George Egerton livre également une vision personnelle de la Norvège, influencée par ses lectures. Elle perçoit une spécificité scandinave et dans la modernité de la littérature, et dans l'effet esthétique des paysages et de la lumière. Chez elle, la tension entre les aspects modernes et anciens de la Norvège fournit un terrain d'inspiration unique, idéal pour son approche impressionniste et expérimentale et de la littérature et de la position de la femme.

La tension entre modernité et tradition est exemplifiée de plusieurs façons dans ces différentes comparaisons entre la Grande-Bretagne et la Scandinavie : Ibsen devient pour Gosse le symbole d'un Européen moderne qui se distingue de ses racines rurales, alors que pour George Egerton la ruralité est associée à une plus grande liberté pour les femmes, et aussi à une esthétique permettant l'expérimentation impressionniste.

La fascination pour le nord parmi les auteurs britanniques nous semble donc opérer à la façon de l'impressionnisme dans les pays du nord de l'Europe : un espace encore peu connu mais de plus en plus présent dans l'imaginaire fin de siècle, et dont la référence permet de se rattacher à la modernité littéraire. Nous pourrions également voir un parallèle entre la situation double du nord, comme espace à la fois traditionnel et moderne, et la fonction de l'impressionnisme comme mouvement intermédiaire. Nous proposons de voir en l'impression et

l’impressionnisme littéraires un avancement vers l’intériorité narrative (« inward turn ») du modernisme. La subjectivité moderniste, qui serait pleinement assumée vingt ou trente ans après la publication du recueil *Keynotes* d’George Egerton, s’esquisse dès le XIXe siècle à travers un traitement subjectif des espaces nordiques comme lieu de projection de soi.

Pour une histoire flâneuse de l'impressionnisme littéraire

La réflexion sur la perception visuelle qui est au cœur de l'écriture impressionniste trouve aussi ses racines dans d'autres figures esthétiques du XIXe siècle. Le flâneur est le prédécesseur de l'artiste ou de l'auteur impressionniste, le traitement baudelairien de Constantin Guys et de Poe jouant un rôle clé dans la construction de cet archétype parisien, qui sera ensuite théorisée par Benjamin. Hans Christian Andersen et Thomas De Quincey ont tous deux écrit sur le milieu urbain pendant la première moitié du XIXe siècle, en donnant une image du chaos et des transformations de la métropole moderne. C'est notamment dans ses récits de voyage d'Andersen partage ses observations sur les villes étrangères, et c'est également avec un regard extérieur, dans son cas rural plutôt qu'étranger, que Thomas De Quincey aborde la ville. Plus tard, le flâneur moderne apparaît dans *La Faim* de Hamsun ou les *Nuits de somnambule* de Strindberg, pour ensuite être revisité dans le travail des « New Woman writers ». Peut-on, dès la première moitié du XIXe siècle et jusqu'aux débuts du modernisme, retracer quelques racines nordiques et britanniques des modes de perception associés à la flânerie ?

De nombreux travaux ont théorisé les caractéristiques du flâneur, et nous allons maintenir une vision assez ouverte de cette figure clé de la culture urbaine du XIXe siècle, tout en mettant en évidence les similitudes perceptuelles entre la flânerie et l'impressionnisme. Comme l'impressionnisme littéraire, la période du flâneur couvre le pré-modernisme et le modernisme. Le terme « flâneur » précède l'impressionnisme, et était déjà d'usage courant au début du XIXe siècle. *Le Flâneur* (1825) de Jean-Baptiste Auguste d'Aldéguier présente l'une des premières descriptions détaillées de ce personnage, en soulignant la nature paradoxale de sa présence dans la sphère publique de la ville : « leur attitude est étudiée, ils ne font aucune réflexion, mais ils veulent passer pour des observateurs »[654]. La *Physiologie du Flâneur* (1841) de Louis Huart traite avec humour du flâneur comme une figure typiquement parisienne. C'est aussi à partir du milieu urbain de Paris que Walter Benjamin a fait du flâneur une figure essentielle à la modernité de la fin du XIXe siècle, et ce à travers des références à Baudelaire. Selon Friedberg, *Les Fleurs du Mal* est la « pierre angulaire » (« cornerstone ») du travail de Benjamin, car « les poèmes inscrivent le regard vagabond du flâneur sur Paris » (« the poems record the

[654] Jean-Baptiste Auguste d'Aldéguier, *Le Flâneur, galerie pittoresque, philosophique et morale de tout ce que Paris offer de curieux et de remarquable... Par un habitué du boulevard de Gand*, Paris, 1826, p. 184.

ambulatory gaze that the flâneur directs on Paris »[655]). La flânerie fournit l'une des passerelles vers le modernisme dont nous pouvons voir un début dans les textes de Baudelaire. Saunders voit le prélude de l'impressionnisme dans les réflexions de Baudelaire sur Constantin Guys dans *Peintre de la Vie Moderne*. Cet artiste « amoureux de la foule et de l'incognito »[656] dont la « curiosité » qui « peut être considérée comme le point de départ de son génie », est comparée au flâneur de la nouvelle d'Edgar Allen Poe[657] :

> Vous souvenez-vous d'un tableau (en vérité, c'est un tableau !) écrit par la plus puissante plume de cette époque, et qui a pour titre l'*Homme des foules* ? Derrière la vitre d'un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle, par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui. Revenu récemment des ombres de la mort, il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie ; comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout. Finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'œil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible ![658]

Le flâneur fournit un mode de perception impressionniste, à travers la convalescence, qui a une fonction semblable à l'œil innocent chez Baudelaire. Le narrateur de la nouvelle voit « comme l'enfant » suite à sa convalescence. Baudelaire renforce l'importance de ces « plus jeunes, plus matinales impressions » ainsi que celles « si vivement colorées… à la suite d'une maladie physique » au coeur du génie de l'artiste, qui trouve son reflet dans le personnage de Poe[659]. Le désir de recueillir des impressions sensorielles de la ville se traduit dans les tabeaux de Guys et dans la nouvelle de Poe, et pour Baudelaire c'est dès le départ un processus intermédial, car la nouvelle de Poe est un « tableau… écrit ». Cet artiste, comme personnage de la nouvelle, est un flâneur, qui trouve la « jouissance » dans la foule[660] :

> Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Etre hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito.[661]

Cet observateur qui se plonge dans la foule mais sans en faire réellement partie fournit une définition du flâneur par excellence. C'est une figure paradoxale par nature, à la fois au centre de la foule et distancié, s'identifiant plus aux sensations fragmentées que Baudelaire associe à la modernité qu'aux individus. Nous verrons les traces—ou l'esquisse préliminaire—de cette

[655] Anne Friedberg, « Cinema and the Postmodern Condition », in Linda Williams (ed), *Viewing Positions : Ways of Seeing Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005, p. 61.
[656] Charles Baudelaire, *Le Peintre de la Vie Moderne*, Paris, Editions Mille et une nuits, 2010, p. 15.
[657] *Ibid*. p. 18.
[658] *Ibid*., p. 18-19.
[659] *Ibid*,. p. 19.
[660] *Idem*.
[661] *Ibid*., p. 22.

figure dans les cinq textes de flâneurs que nous citerons ci-dessous. Nous verrons aussi le dispositif de médiation visuelle, ou plus généralement sensorielle, que Baudelaire décrit à travers les procédés artistiques de Constantin Guys et qui nous semble essentielle à la littérature impressionniste. Il s'agit, selon Baudelaire, d'une « traduction », ou même d'une double traduction, car l'artiste traduit d'abord ses impressions, et c'est ensuite à l'imagination du spectateur de les « transformer en choses parfaites »[662]. L'artiste est d'abord inspiré par la « vie extérieure », et en retient une impression dans sa mémoire. C'est « l'image écrite dans leur cerveau », plutôt que « la nature », qui est à la base du travail des « bons et vrais dessinateurs »[663]. Il donne l'exemple de Corot comme un artiste « dont le regard est synthétique et abréviateur », et, comme lui, Guys « traduisant fidèlement ses propres impressions, marque avec une énergie instinctive les points culminants ou lumineux d'un objet »[664]. Le problème essentiel que l'artiste rencontre est l'envie d'exhaustivité, qui peut freiner la réussite de l'œuvre, « le modèle » étant parfois « plutôt un embarras qu'un secours » :

> Il s'établit alors un duel entre la volonté de tout voir, de ne rien oublier, et la faculté de la mémoire qui a pris l'habitude d'absorber vivement la couleur générale et la silhouette, l'arabesque du contour.[665]

L'artiste doit être sélectif, et chercher à produire une vision d'ensemble qui fait ressortir l'impression générale plutôt que des détails précis. L'étape suivante de la traduction se produit chez le spectateur, et pour que ce dernier puisse compléter ce processus de médiation, l'artiste doit parfois présenter ses impressions « avec une exagération utile pour la mémoire humaine ». L'image que Guys fournit permet au spectateur d'être « le traducteur d'une traduction toujours claire et enivrante »[666]. Cette conception baudelairienne de l'impression est comparable aux théories de Herman Bang car elle reflète la même l'importance attribuée à un processus ayant lieu au moment de la lecture ou la visualisation de l'image, et reposant sur une forme d'empathie visuelle. Le lecteur doit pouvoir ressentir l'impression d'origine, ce qui nécessite plutôt de synthétiser, et même de renforcer les aspects que l'artiste juge importants, que de restituer un maximum de détails. Baudelaire indique, dans sa comparaison entre Guys et Poe, une capacité littéraire et picturale équivalente à se servir de ce dispositif de « traduction » d'impressions, auquel le flâneur est essentiel. La posture paradoxale du flâneur, qui ne se

[662] *Ibid*. p. 31.
[663] *Idem*.
[664] *Idem*.
[665] *Ibid*. p. 32.
[666] *Idem*.

plonge pas totalement dans la foule, tout en la choisissant comme « domicile », est l'outil idéal pour cette vision « abréviatrice », se focalisant sur les contours et les impressions[667].

Selon Frisby, la flânerie réussit le tour de force de regrouper les visions naturaliste et impressionniste à travers la conscience narrative sur laquelle elle repose :

> …both claiming to depict a 'reality' that differs from conventional realism. Yet this reality is itself still controlled by an omnipotent artist figure. The naturalist analyses his subject like a physician and details it materially as a long, objectified list. The Impressionist departs from such analysis and constructs reality from his own sensations. The traits of naturalist and impressionist emphasis on the perspective of the flâneur, for example, are evident in the Impressionist 'flâneur' figures of Henry James and Proust, the Naturalist observer of Zola, and Benjamin's image of the naturalist-flâneur who 'goes botanizing on the asphalt'.[668]

Cette vision de la flânerie brouille les lignes entre les mouvements littéraires pour s'intéresser à la figure du flâneur lui-même, qui reste, quel que soit son moyen de représentation précise, une conscience masculine dominante. Ce n'est cependant pas la figure en lui-même qui nous intéresse, mais plutôt le dispositif qu'il engage, illustré à travers les réflexions de Baudelaire sur Constantin Guys. Cette conscience masculine est dépassée chez George Egerton, dont les flâneries se basent sur les mêmes processus d'observation visuelle. Le texte de Benjamin indique une fin de la période des flâneurs ; c'est une figure en voie de disparition au moment où il compose son texte.

Richard Lehan se sert de Baudelaire et de Benjamin pour établir une définition de l'activité du flâneur, qu'il compare à un détective : « Like the urban detective, the flaneur is the observer, the man who takes in the city at a distance. But unlike the detective he goes to the city to be stimulated by the crowds. »[669] Lehan réaffirme l'aspect d'emblée contradictoire chez le flâneur, qui trouve sa stimulation dans la foule, mais n'en fait pas réellement partie. Depuis cette position d'observateur, le flâneur peut absorber les nombreuses impressions sensorielles du milieu urbain, mais comme le note Lehan, « the city offers more experience than he can assimilate », le laissant face à un sentiment de « restless dissatisfaction ». Selon Baudelaire cela pousse Guys à être synthétique, mais Lehan suggère ici que l'excès de sensations peut

---

[667] *Ibid*. p. 31.

[668] Deborah L. Parsons, *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 32. Je traduis : « Tous deux prétendent décrire une réalité qui diffère du réalisme conventionnel. Pourtant cette réalité elle-même est contrôlée par un artiste omnipotent. Le naturaliste analyse son sujet tel un physician, et le détaille en une longue liste d'objets matériels. L'impressionniste se départit d'une telle analyse et construit la réalité à partir de ses propres sentations. Ces trait naturalistes et impressionnistes apparaissent clairement à travers la figure du flâneur impressionniste chez Henry James et Proust, l'observateur naturaliste chez Zola et dans l'image du flâneur naturaliste de Benjamin, celui qui « fait de la botanique sur de l'asphalte » ».

[669] Richard Lehan, *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 74. Je traduis : « Tel le detective des villes, le flâneur est un observateur, qui prend la mesure de la ville à une certaine distance. Mais contrairement au détective, il se rend à la ville pour être stimulé par la foule. »

provoquer la neurasthénie, « when this sense of potentiality becomes frightening »[670]. Lehan lie ces modes de perception particuliers au milieu urbain à l'impressionnisme :

> Both the modernist self and impressionism were urban phenomena: impressionism discovered the landscape quality of the city and depicted the world through the subjective eyes of the city dweller; reacting to the external impressions with the overstrained nerves of modern technical man or woman (Hauser 168). As the impressionistic view became more intense, the ability to see the city objectively became paradoxically more difficult, and an intensity of personal feeling often was accompanied by a more opaque sense of one's surroundings.[671]

En tant que phénomène artistique précédant le modernisme, la vision impressionniste du flâneur anticipe les représentations subjectives de villes du début du XXe siècle. La subjectivité impressionniste est imprégnée de neurasthénie, le résultat d'un excès de sensations nouvelles produites par la techologie, mais aussi de la prédominance des sentiments, plutôt que de l'observation objective, dans la vision de la ville. Nous verrons dans les textes choisis comment ce dialogue entre observation et projection entre dans la vision impressionniste du flâneur. Cette vision subjective particulière est le produit d'une société changeante, grâce à la technologie, mais aussi à la vie commerciale, qui devient un aspect essentiel de l'identité :

> For the metropolitan citizen not involved in questions of colonial administration on an everyday basis, the most direct expression of empire is through the commodity. In the form of the commodity, empire is transformed into the emporium. In the emporium, the flâneur mimics the action of the explorer who not only maps but also describes, designates and claims territory.[672]

Le flâneur est un colonialiste sur une petite échelle, et la consommation de son environnement urbain est une façon de le dominer. Il explore le milieu urbain pour le conquérir, et qu'il s'agisse de lieux familiers ou de lieux étrangers, son objectif est de maîtriser (« master »[673]) le monde qui l'entoure. Le flâneur de Benjamin est « l'observateur du marché », et il témoigne d'une forme d'empathie « pour la marchandise »[674]. Il ne peut d'ailleurs pas échapper à la consommation ; ce rapport au capitalisme est essentiel chez Benjamin. La participation à la société de consommation est encouragée à travers cette empathie, qui implique une projection

---

[670] *Idem*.
[671] *Ibid*., p. 78. Je traduis : « Le moi moderniste comme l'impressionnisme furent des phénomènes urbains : l'impressionnisme a découvert la qualité de paysage de la ville et représenté le monde à travers le regard subjectif du citadin qui réagit aux impressions externs avec les nerfs à vif de l'homme ou de la femme technique moderne (Hauser 168). Au fur et à mesure que s'intensifiait le regard impressionniste, la capacité à voir la ville objectivement devenait paradoxalement plus difficile, et une intensité de sentiment personnel était souvent accompagnée d'une perception plus opaque de l'environnement. »
[672] Rob Shields, « Fancy Footwork: Walter Benjamin's Notes on Flânerie », in Keith Tester (ed), *The Flâneur*, Abingdon, Routledge, 2015, p. 74. « Pour le citoyen des métropoles, désengagé au quotidien des affaires d'administration colonial, l'expression la plus directe de l'empire est la merchandise. A travers la merchandise, l'empire devient grand magasin dans lequel le flaneur imite l'acte de l'explorateur qui établit des cartes mais aussi décrit, nomme et revendique un territoire. »
[673] *Ibid*., 75.
[674] Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe Siècle : Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann Paris, Les Editions du cerf, 2000, p. 458, p. 392.

d'emotions sur un objet, ou comme le précise Buse, « le sujet, en voyant le monde du point de vue de la marchandise, devient marchandise, tandis que le monde comme objet prend des traits subjectifs » (« the subject, by seeing the world from the point of view of the commodity becomes commodity-like, while the object world takes on subjective features »[675]). Le flâneur, malgré son statut détaché de la société, participe également de cette empathie : « Fondamentalement l'identification à la marchandise est une identification à la valeur d'échange. Le flâneur est le virtuose de cette identification. Il emmène en promenade le concept même de la vénalité »[676].

Benjamin emploie le terme allemand « einfühlung », qui était à cette époque devenu courant dans le discours psychologique et esthétique, et que nous étudierons dans le chapitre suivant depuis la perspective de Vernon Lee. Chez Lee, l'empathie est une notion visuelle, présentée de manière positive. En revanche, l'usage du concept par Benjamin est séparé de ce sens psychologique positif qui s'est généralisé depuis. Comme la citation de Buse ci-dessus le souligne, Benjamin désigne par là un rapport émotionnel entre les sujets humains et les objets commerciaux, et le flâneur y participe autant que la foule, en conservant son détachement, mais sans échapper à l'attrait du monde commercial. C'est aux expositions universelles que « les masses exclues de la consommation apprirent l'identification à la valeur d'échange. 'Tout regarder, ne toucher à rien' »[677]. Cette empathie qui sert le capitalisme attire la foule vers les passages, et tous les moyens contemporains d'attirer le public vers le commerce, en y attribuant une forme de magie. L'empathie ressentie par le flâneur est à la fois liée à celle de la foule pour le produit, et distincte. L'empathie n'est pas une notion unilatérale dans l'usage de Benjamin, ce qui reflète sa diversité dans la psychologie, mais Benjamin l'applique à d'autres disciplines, et surtout à l'analyse de la société, contemporaine ou à d'autres époques.

La deuxième conception de l'empathie est justement liée à une autre notion que Benjamin critique dans *Paris, Capitale du XIXe Siècle : Le livre des passages* et dans ses « Thèses sur la philosophie de l'histoire », celle de l'historicisme. Il accuse ces historiens de se projeter dans le passé à travers une empathie malmenée. L'histoire reposant sur l'empathie « fait de tout une abstraction » (« makes everything abstract »), alors que les anecdotes peuvent permettre cette représentation des faits historiques dans notre espace que Benjamin préfère à l'envie de se

[675] Peter Buse et al., *Benjamin's Arcades: An Unguided Tour*, Manchester, Manchester University Press, 2006, p. 79.
[676] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 466.
[677] *Ibid*. p. 219.

projeter dans le passé, car « l'anecdote nous rend les choses spatialement plus proches, elle les fait entrer dans notre vie »[678]. Buse note que ce rapport à l'histoire est en contradiction avec la vision du temps que Benjamin propose : « Rien n'est plus éloigné de la conception de l'histoire de The Arcades Project que le désir de se projeter dans le passé par l'imagination, s'identifiant avec des personnages historiques imaginaires d'une manière qui oblitère toute distance et facteur temps » (« Nothing could be further from The Arcades Project's conception of history than the desire to imaginatively project oneself into the past, identifying with imagined historical characters in an activity which obliterates all distance and intervening time »[679]). Il donne un exemple du fonctionnement de ces deux formes distinctes d'histoire :

> De même, la contemplation des grandes choses du passé—la cathédrale de Chartres, le temple de Paestum—consiste en vérité à les accueillir dans notre espace (et non à nous identifier à ceux qui les ont bâties et aux prêtres).[680]

En prenant l'exemple d'un édifice historique, Benjamin illustre les façons différentes de le comprendre. La faute n'est pas de rapprocher deux périodes, car cela est précisément la fonction de l'anecdote, elle est de s'imaginer pouvoir retrouver les expériences ou les émotions de personnes d'une autre époque. Il cite deux passages de Flaubert comme représentatifs de cette « intoxication » d'empathie ressentie par le flâneur. Tous deux sont tirés d'un article sur « Le mysticisme poétique et l'imagination de Flaubert » de Grappin (1912) :

> Je me vois à différents âges de l'histoire très nettement… J'ai été batelier sur le Nil, *leno* à Rome du temps des guerres puniques, puis rhéteur grec dans Suburre, ou j'étais dévoré de punaises. Je suis mort, pendant les Croisades, pour avoir mangé trop de raisin sur la plage de Syrie. J'ai été pirate et moine, saltimbanque et cocher. Peut-être empereur d'Orient, aussi ?[681]

Benjamin cite une lettre de Flaubert à Louise Colet :

> Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge qui faisait s'entrefermer leurs paupières noyées d'amour.[682]

L'empathie du flâneur est alors mise en rapport avec cette empathie flaubertienne, qui implique une connexion physique aux différentes sources d'inspiration littéraire. En tant qu'auteur il s'identifie à tous les éléments, humains ou non, de sa fiction, brouillant ainsi sa propre identité avec un « sentiment de flottement entre diverses facettes de son être, un sentiment double de

[678] Ibid., p. 843.
[679] Peter Buse et al., *Benjamin's Arcades: An Unguided Tour*, Manchester, Manchester University Press, 2006, p. 11.
[680] Walter Benjamin, *ibid*., p. 843.
[681] *Ibid*. p. 466.
[682] *Idem*.

perte de contrôle psychique et, en même temps, d'observer cette perte. De même, Flaubert se positionne comme observateur et participant des scenes que l'écrivain voit devant lui » (« sense of wavering between aspects of one's being, of a dual sense of plunging out of psychic control and, at the same time, of observing the plunge. In a similar movement, Flaubert operates as both observer and participant in the imaginative scenes the writer sees before himself »[683]).

Cependant, l'empathie historique, tout en étant présentée comme la compréhension de l'histoire propre au flâneur et comme une stratégie esthétique employée par Baudelaire, présente un risque politique, car elle encourage surtout, selon Benjamin, une « empathie…avec le vainqueur »[684]. Ces méthodes historiques reposent sur une connexion émotionnelle :

> C'est la méthode de l'empathie. Elle est née de la paresse du coeur, de l'acedia qui désespère de maîtriser la véritable image historique, celle qui brille de façon fugitive.[685]

Benjamin attribue cette manière de faire de l'histoire à Fustel de Coulanges, qui recommande aux historiens « d'oublier tout ce qui s'est passé ensuite »[686]. C'est cette naïveté volontaire que Benjamin identifie chez les historicistes qui pose problème du point de vue du matérialisme historique, car elle renforce les hiérarchies et les déséquilibres existants. Ceci est en contradiction directe avec l'utilisation de l'empathie sur une échelle historique chez Vernon Lee : l'auteure anglaise propose une écriture impressionniste qui rapproche plusieurs époques à travers une connexion sensorielle.

Les implications sociales de la flânerie, au-delà du rapport entre le flâneur et le monde du commerce, viennent essentiellement de son statut d'homme de classe supérieure. Le rôle de la femme dans l'espace urbain est compliqué par le statut de marchandise humaine qui est attribué à la prostituée, que Benjamin exprime aussi à travers la notion d'empathie : « L'amour pour la prostituée est l'apothéose de l'identification à la marchandise»[687].

Si le narrateur-flâneur est le plus souvent un homme, chez George Egerton ce stéréotype est renversé. La flânerie pose un regard masculin, dominant, sur le milieu urbain, et inclut la femme dans ce paysage associé à la modernité, où « le spectacle et la foule » (« both spectacle

[683] Michael R. Finn, *Figures of the Pre-Freudian Unconscious*, New York, Cambridge University Press, 2017, p. 67.
[684]Walter Benjamin, Michael Löwy, *Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire*", Paris 2001, pp. 54.
[685] *Idem.*
[686] *Idem*.
[687] Walter Benjamin, *ibid*., p. 392.

and crowd ») sont féminins[688]. George Egerton offre une vision dominée par le regard subjectif féminin, proposant ainsi une forme de flânerie engagée, ou la femme devient sujet plutôt qu'objet du « regard masculin » (« male gaze »). Deborah L. Parsons voit dans *La Psychologie des Foules* de Gustave le Bon, et plus généralement dans les études de la culture urbaine au XIXe siècle, une dichotomie plaçant l'homme comme l'observateur détaché (« standing apart from it »), et la femme étant assimilée à la foule, poussée par ses « désirs incontrôlés » (« uncontrolled desires ») :

> Common to all these studies is the orientation of 'femininity' towards the unconscious, amorality, materiality, and sexuality, and of 'masculinity' towards rationality and consciousness.[689]

Le flâneur est une figure rationnelle, qui observe l'instinct animal, poussé par le désir de consommer, de la foule—et donc de la femme. Une conscience stéréotypiquement masculine est à la racine de l'esthétique, et de la forme d'empathie du flâneur, qui prend la posture paradoxale d'observer sans implication personnelle, ou d'artiste omnipotent, comme Frisby le formule. Frisby note que l'aspect paradoxal d'une conscience masculine dominante apparaît déjà dans les textes clefs sur la culture urbaine du XIXe siècle :

> Simmel and Benjamin's writings indicate the difficulties involved in asserting a dichotomy between a feminine mass-culture and masculine high/modernist-culture. The neurasthenic, the city-dweller, and the consumer are all connected with traits described as 'feminine' such as superficiality, hysteria, and covetous desire, yet also connect with the anxiety and thus detachment of the male urban dweller.[690]

C'est notamment à travers sa représentation des effets de l'excès sensoriel urbain sur la psyché, et de la neurasthénie qui peut en résulter, que nous pouvons tracer les influences esthétiques importantes de la flânerie sur le développement de l'impressionnisme. C'est le milieu urbain, avec de nouvelles formes de stimulation et d'agitation, qui produit « la personnalité moderne » (« the modern personality »), dont le fondement psychologique est « l'augmentation de la nervosité dans la vie » (« *increase in nervous life* »[691]). Les idées très courantes au XIXe siècle sur le risque d'un excès de stimulation, produisant la neurasthénie, furent notamment décrites par George Miller Beard et Georg Simmel.

---

[688] David Frisby, *Sociological Impressionism : A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*, New York, Routledge, Collection « Routledge Revivals », 2013, p. 38.
[689] *Streetwalking the metropolis*, p. 29. Je traduis : « Le point commun de ces études est l'orientation de la féminité vers l'inconscient, l'amoralité, la matérialité et la sexualité, et de la masculinité vers la rationalité et la conscience. »
[690] David Frisby, *op cit.*, p. 32. Je traduis : « Les écrits de Simmel et Benjamin pointent les difficultés liées à l'affirmation d'une dichotomie entre une culture de masse féminine et une culture moderniste masculine. Le neurasthénique, le citadin et le consommateur sont reliés par des traits dits féminins comme la superficialité, l'hystérie ou la jalousie, mais liés aussi à l'anxiété et donc au détachement de l'habitant (homme) des villes. »
[691] *Streetwalking the metropolis*, p. 30.

Frisby voit Simmel comme un « impressionniste sociologique », et cite cet exemple de sa perspective esthétique tiré de *La Philosophie de l'Argent* :

> A period which simultaneously idolises Bocklin and impressionism, naturalism and symbolism, socialism and Nietzsche seems to find its highest pleasures in life in the form of oscillation between the extreme poles of all that is human: exhausted nerves, oscillating between hypersensitivity and indifference can be excited anew only by the most obfuscated form and the most earthy proximity, by the tenderest and crudest stimulations.[692]

La notion d'oscillation entre des sensations très éloignées, voire contradictoires, représente l'expérience sensorielle d'une période de changement économique, qui trouve son reflet dans les goûts esthétiques. Frisby note que pour certains critiques, c'est justement le traitement du « tout » dans le travail de Simmel qui en fait un impressionniste[693], mais que, comme les impressionnistes, Simmel s'intéressait surtout à la façon dont les choses étaient présentées[694]. Pour Frisby, c'est Lukacs qui comprend le mieux Simmel et son impressionnisme, en le décrivant comme « vrai philosophe de l'impressionnisme » (« the true philosopher of impressionism »[695]). Selon le travail de Simmel, la métropole est le lieu de nombreuses impressions discontinues, liées au flot rapide des images (« the rapid crowding of changing images, the sharp discontinuity in the grasp of a single glance, and the unexpectedness of onrushing impressions »[696]). Contrairement à cette surcharge sensorielle associée au milieu urbain, les impressions rurales sont plus harmonieuses, car dans cet environnement le rythme de la vie et de l'imagerie mentale sensorielle est plus lent, plus routinier et même plus régulier » (« the rhythm of life and sensory mental imagery flows more slowly, more habitually, and more evenly »[697]). Selon Simmel, cette différence fait que le milieu urbain provoque une conscience « plus aiguisée » (« heightened awareness »), et une vie psychique plus sophistiquée.

Le plus souvent urbaine, la flânerie présente aussi des combinaisons de milieux urbains et ruraux. C'est notamment le cas dans les récits de voyage de Hans Christian Andersen, qui se rapprochent de l'esthétique du flâneur. Ses descriptions de Constantinople présentent une

---

[692] David Frisby, *op cit.*. Je traduis : « Une époque qui idéalise à la fois Bocklin et l'impressionnisme, le naturalisme et le symbolisme, le socialisme et Nietzsche, semble trouver son plaisir à osciller entre les pôles extrêmes de tout ce qui est humain : des nerfs fatigués, oscillant entre l'hypersensibilité et l'indifférence, ne peuvent être excités de nouveau que par la forme la plus obscure et la familiarité la plus truculente, par les stimulations les plus tendres et les plus grossières. »

[693] Par exemple, il cite Emil Utitz, « the impressionist painter too, painted everything » David Frisby, *op. cit.* p. 92.

[694] *Idem*.

[695] *Idem*.

[696] *Idem*.

[697] Hans Christian Andersen, *Skyggebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweiz, etc*., 1831, en ligne : http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101108104446/http://www2.kb.dk/elib/lit/dan/andersen/romaner/skygge.dkl/

vision du chaos de la ville, avec son excès de stimulation sensorielle. Ses récits de voyage en Allemagne incluent des scènes urbaines et rurales, en mettant l'accent sur des dispositifs d'écriture visuels. Dans *Skyggebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweiz, etc.* (1831), il présente ses expériences et observations comme une série d'images bigarrées (« brogede Række Billeder ») qui est « suscitée » (« fremtryllede ») par le voyage[698]. Cette présentation fragmentée de son séjour prend en compte le fait qu'il ait pu oublier des détails, et il ne s'agit donc que de « silhouettes » (« skyggebilleder », littéralement « images d'ombre »). Ces images textuelles sont dessinées avec des « traits vagues » (« løse Træk »), et elles représentent de nombreux fragments différents, comprenant « plaines et montagnes, villes et endroits fantastiques, certains lieux même dessinés à la hâte au crayon et à l'encre » (« Sletter og Bjerge, Byer og Phantasiestykker, selv enkelte smaae Partier, afridsede i en Hast med Pen og Blæ »)[699].

Andersen visite Hambourg et Dresde pendant son voyage, et décrit la vie culturelle et commerciale animée de ces villes. C'est cependant « la nature merveilleuse de Dieu » (« guds herlige nature »)[700] qui est au cœur du récit : malgré sa forme fragmentée qui s'avance vers certaines stratégies de représentation modernistes, la vision du monde reste romantique, dominée par la révérence pour la nature. Il rapproche sa tentative de représenter cette nature de l'allégorie de la caverne de Platon : les faits de son voyage apparaitront à travers les esquisses et impressions qu'il donne, sur la page mais comme étalés sur un mur. Le lecteur ne peut connaître que cette version fragmentée de son voyage, élaborée rapidement, plutôt que l'expérience vécue par Andersen. Andersen laisse alors le lecteur « transformer en choses parfaites », pour reprendre la formule de Baudelaire, les impressions que le texte suscite.

Mortensen souligne la cohérence entre la vision religieuse et les choix esthétiques d'Andersen, élaborés dans le premier chapitre du récit, puisque « le naturel chasse l'artificiel, c'est-à-dire l'artistique » (« det naturlige fortraenger det unaturlige, dvs det kunstfaerdige »)[701]. Andersen admet avoir voulu présenter ses expériences « d'une nouvelle manière » (« en ny Maneer »), à travers une structure « dramatique » (« dramatisk »), se rapprochant de l'opéra, et des épisodes qui se suivent « comme des scènes » (« sceneviis »)[702]. Ce projet, motivé par la volonté

[698] *Idem*.
[699] *Idem*.
[700] *Idem*.
[701] Klaus P. Mortensen, *Tilfældets poesi: H.C. Andersens forfatterskab*, Copenhague, Gyldendal, 2007, p. 69.
[702] Hans Christian Andersen, *Skyggebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweiz, etc*., 1831, en ligne : http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101108104446/http://www2.kb.dk/elib/lit/dan/andersen/romaner/skygge.dkl/

d'« originalité » (« originalitet ») date d'avant son départ, et en étant confronté à « ce nouveau monde qui s'ouvre entre les montages » (« en ny Verden aabnede sig mellem Bjergene for mig »), il conclut que son projet était « vaniteux » (« forfængelig ») et que la nature qu'il découvre est originale, mais simplement par ce qu'elle est elle-même (« idet den kun var sig selv »)[703]. Il rejette alors « [ses] idées propres, originales » (« de selvskabte, originale ideer »), pour laisser apparaître les « ombres » des images qui l'ont impressionné pendant son séjour[704]. Mortensen note l'importance de ce choix dans la vision du monde présentée par l'auteur, car pour Andersen, « le vrai art est celui qui se laisse diriger par la nature, par l'original (comme le sens d'origine du mot) ; c'est-à-dire tout ce qui n'appartient pas à l'individu mais à l'œuvre de Dieu » (« den rigtige, aegte kunst er den, der stiller sig til rådighed for naturen, for det oprindelige (som ordet original oprindeligt betyder) ; og det vil sige alt det, som ikke er individets, men Guds vaerk »)[705].

Le projet change alors dans une optique de révérence devant la nature, où la volonté d'expérmentation structurelle se révèle être insuffisament fidèle aux impressions qu'Andersen reçoit pendant son voyage. Il décide alors de « le donner comme je l'ai reçu moi-même » (« jeg vil give det, som jeg selv har faaet det »)[706], rejetant la structure théâtrale en faveur d'une narration en images. La concurrence intermédiale se poursuit cependant, à travers de nombreuses comparaisons entre l'écriture et la peinture, tout le long du livre. Les « skyggebilleder » forment un ensemble sensoriel fortement, mais non pas purement visuel, dont la capacité du texte à les représenter de manière efficace est régulièrement mise en question.

Andersen renforce la centralité du langage pictural en donnant sa réponse à la question de l'*ut pictura poesis*, « le poète ne se laisse pas dépasser par le peintre » (« Digteren viger ikke for Maleren! »), un texte qui est illustré par un court poème :

> En Forgrund med en Smule Grønt,
> Et Træ - men det maa være kjønt!
> En Luft, og saa er det forbi,
> Saa har man strax et Malerie!
> Men til et Digt? - hvad skal der meer?

[703] *Idem*.
[704] *Idem*.
[705] Klaus P. Mortensen, *op cit*., p. 69.
[706] Hans Christian Andersen, *Skyggebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweiz, etc*., 1831, en ligne : http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101108104446/http://www2.kb.dk/elib/lit/dan/andersen/romaner/skygge.dkl/

Her strax man et for Øiet seer.[707]

Dans ce poème qui se lit comme un manuel de la peinture de paysages, il suggère, avec humour, un rapport compétitif entre texte et image, poète et peintre, et même entre poésie et prose. Un tableau peut être généré à l'intérieur d'un texte, le langage ayant la capacité d'agir comme « remplaçant visuel du référent » (« visual substitute for its referent »), pour reprendre la formule de Murray Krieger[708]. Andersen ne démontre pas le processus inverse, mais ce poème-tableau souligne néanmoins la rapidité de production dans les deux formes, ainsi que leur similitude, car les éléments nécessaires à la construction d'un tableau produisent presque automatiquement un poème. La division de la peinture en étapes joue également avec une différence clef soulignée par Lessing : le poème représente un processus plutôt qu'un instant. Les textes qui suivent s'intéressent aux deux, aux moments où Andersen s'arrête devant une image, qu'il s'agisse d'un tableau ou d'un paysage, et au rapport narratif entre plusieurs impressions. Le poème-tableau contient un autre choix thématique que l'on pourrait considérer comme pré-impressionniste : la volonté de peindre l'air. D'après Marie-Louise Svane, la nature fragmentée et fluctuante de ce récit de voyage contribue à sa position intermédiaire par rapport aux mouvements esthétiques :

> Romantisk aestetik og moderne rastloeshed gaar sammen i en billeddannelse, som er karakteristisk for rejsebogen, og som er det, jeg kalder dens prae-impressionnisme. H.C. Andersen flagrer gennem landskabet, han opfatter det fragmenteret i glimt… [709]

Comme le note Svane, cet aspect « agité » s'annonce dans le texte même, car Andersen s'interroge sur son envie presque frénétique d'avancer et de découvrir des choses nouvelles : « je suis pressé de découvrir quelque chose de nouveau, de voir autre chose » (« jeg iler efter noget Nyt, for atter at komme til et andet… »)[710]. Les impressions qu'il recueille peuvent produire des « tableaux de genre dans ma mémoire » (« Genre-stykker i min Erindring »)[711], dont l'enchainement rapide, présenté à travers la flânerie, suggère l'impressionnisme. En fournissant des empreintes rapides de ses expériences pendant le voyage, Andersen esquisse

[707] *Idem*. Je traduis : « Au premier plan, un peu de vert,/Un arbre – ce doit être beau !/ Du vent, aussitôt passé/ Et voilà un tableau!/ Mais pour un poème ? Que faut-il faire de plus ? / En voilà un sous vos yeux. »
[708] Murray Krieger, *Ekphrasis*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 2.
[709] Marie Louise Svane, *Formationer i europaeisk romantik*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 2003, p. 120. Je traduis : « L'esthétique romantique et la nervosité moderne s'allient dans un récit pictural qui est caractéristique du récit de voyage, et qui appartient à ce que j'appelle son pré-impressionnisme. H. C. Andersen volette dans le paysage, qu'il voit à travers un regard fragmenté. »
[710] Hans Christian Andersen, *Skyggebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweiz, etc*., 1831, en ligne : http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101108104446/http://www2.kb.dk/elib/lit/dan/andersen/romaner/skygge.dkl/
[711] *Idem*.

une forme nouvelle, dont le style pictural est romantique mais dont les modes de perception tendent vers la fragmentation et l'incertitude du modernisme.

Ce récit de voyage comprend des passages s'intéressant et à la ville et à la campagne, traversant différents paysages en collectionnant des impressions, parfois à pied, parfois en calèche, parfois depuis un bateau. Le texte s'annonce comme une série d'images (« billeder »), et attribue une fonction esthétique aux paysages, qui ont des « formes picturales » (« maleriske Former »). Il exprime une fascination pour la nature qui est typique du romantisme, et s'intéresse aussi au traitement de la nature à travers l'imagination humaine et la représentation artistique. La visite du musée des Beaux-Arts à Dresde fournit des ekphrasis de tableaux réels. Il s'agit aussi d'un voyage vers un lieu important pour l'art de la période et, en se rendant au musée de Dresde, Andersen à été confronté à un grand nombre de tableaux importants. Des utilisations plus abstraites de l'image figurent également, et par exemple Dresde entouré des vignes lui apparaît comme « une image de la paix de l'enfance, et des rêveries romantiques du cœur innocent » (« et Billede paa Barnets Fred, paa det uskyldige Hjertes romantiske Drømmerier »)[712]. Les images évoquées dans ce texte oscillent entre ces deux points : le tableau prêt à être peint, et l'image mentale, évoquant une idée abstraite. Dans la continuité de son dialogue avec l'*ut pictura poesis*, il voit des poèmes dans les paysages et pour lui les montagnes en Saxonie débordent d'inspiration poétique :

> Den hele Natur var mig et stort lyrisk, dramatisk Digt, i alle mulige Versemaal. Bækken skjændte, i de fortræffeligste Jamber, over de mange Stene, der laae den iveien, Klipperne stode saa brede og stolte, som respective Hexametere. Sommerfuglene hvidskede Sonetter til Blomsterne, idet de kyssede deres duftende Blade, og alle Sangfuglene qviddrede, hver med sit Næb, i sapphiske og alceiske Versearter. [713]

Le paysage est presque excessivement puissant, ce qui inspire ce jeu de poésie intermédiale. Il établit à la fois un rapport métaphorique entre texte et image, où la comparaison des images de la nature à des poèmes imaginés renforce leur beauté, et une réflexion méta-textuelle sur les limites de son écriture. Les impressions qu'il reçoit ne peuvent pas être exprimées directement, et sont donc transmises à travers une autre forme artistique. Il semble préfigurer l'intensité que Lehan trouve dans l'écriture impressionniste, mais à travers une vision qui se rapproche plus,

[712] *Idem*.
[713] Hans Christian Andersen, *Skyggebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweiz, etc*., 1831, en ligne : http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101108104446/http://www2.kb.dk/elib/lit/dan/andersen/romaner/skygge.dkl/ Je traduis : « La nature était pour moi un grand poème lyrique ou dramatique, avec toutes sortes de métriques. Le ruisseau se bat dans les iambes par-dessus les pierres qui jalonnent son cours tells de larges et fiers hexamètres ; les papillons murmuraient des sonnets aux fleurs en embrassant leurs feuilles odorantes ; et tous les oiseaux chantaient des airs saphiques et alcaïques—moi, au contraire, je demeurais silencieux, et le serai ici aussi. »

dans le cas de cette citation, de l'esthétique du sublime. Les références intermédiales, mélangeant poésie et chant, paysages et odeurs, produisent un effet synesthésique se rapprochant des modalités de l'impressionnisme phénoménologique. Elles semblent aussi préfigurer la conception de l'impressionnisme de Ford, comme une expression de l'expérience de la perception qui, « qu'elle soit en prose, en vers, une peinture ou une sculpture, est la trace de l'impression d'un moment » (« whether it be prose, or verse, or painting, or sculpture, is the record of the impression of a moment »)[714].

Comme dans la description de paysage ci-dessus, qui contient des odeurs et des sons en plus des aspects visuels, les impressions recueillies pendant les flâneries d'Andersen se présentent à travers les sensations. Il y a cependant une focalisation importante sur la notion des « skyggebilleder » qui structurent le récit, et la transmission du visuel à travers le texte émerge comme un élément thématique aussi central que les villes et les paysages qu'il visite. Ces images, ombres et reflets sont parfois présents de manière assez littérale, par exemple pendant sa descente de l'Elbe en gondole :

> Det var en deilig Aften udenfor! Musikken klang saa betydningsfuld bag de grønne Hække. Jeg tog mig en Gondol, for at seile ned ad Elben hjem. Augustusbroen speilede sig i Vandet, og Dresden selv reiste sine høie Taarne og Kupler op i Luften; det var Skyggebilleder paa en gylden Grund. Alt som Baaden gled længere fra den lille Skov, hendøde Musiken i Vinden; et Ildblus brændte nedenfor de brühlske Terrasser, hvor jeg snart steg i Land. Her oppe var en Vrimmel af Spadserende; Jasminerne duftede stærkt, og nede i Baadene sang nogle lystige Matroser Bacarolen af den Stumme.[715]

Les premières images restituées sont le reflet dans l'eau du Pont Auguste et les silhouettes des tours de Dresde contre le fond doré du ciel : ce sont des images fragmentaires, générées par le moment précis de son déplacement. Dans cette « skyggebillede » littérale, une distance supplémentaire est introduite dans la restitution des souvenirs visuels, l'eau et le coucher de soleil agissant comme médiateurs dans la « traduction », pour reprendre l'usage de Baudelaire, de l'image réelle. Cette focalisation sur ce qui est perçu, plutôt que sur la réalité des lieux,

[714] Ford Madox Ford, « On Impressionism » in Harold Monro (ed.) *Poetry and Drama*, Londres, Poetry Bookshop, vol. II, 1914 p 73.

[715] Hans Christian Andersen, *Skyggebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweiz, etc*., 1831, en ligne : http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101108104446/http://www2.kb.dk/elib/lit/dan/andersen/romaner/skygge.dkl/ Je traduis : « La soirée était formidable ! La musique résonnait, claire et intense, derrière les haies vertes. Je pris une gondole sur l'Elbe à mon retour. Le Pont Auguste se reflétait dans l'eau et Dresde elle-même levait ses tours et ses coupoles en l'air ; des jeux d'ombres sur un fond doré. Alors que le petit bateau glissait en traversant la petite forêt, la musique disparaissait dans l'air ; une flamme brûlait au-dessous des terrasses de Brühl, où j'ai rapidement débarqué. Il y avait là une foule de promeneurs. Les jasmins sentaient fort et dans les bateaux de joyeux marins chantaient la barcarole du silence. »

préfigure les préoccupations impressionnistes et la volonté de peindre une réalité individuelle plutôt que générale.

Alors qu'il s'éloigne du centre de Dresde, l'ensemble de sensations qui l'entoure change, la musique est emportée par le vent, alors que l'odeur des jasmins à l'arrivée s'intensifie. La perspective changeante depuis la gondole produit des effets optiques particuliers, comme le reflet du pont dans l'eau et la vue des tours de Dresde, qui s'exprime par la personnification des lieux, qui se dressent vers le haut, ou se servent de l'Elbe comme miroir. Le voyage permet donc une vision dynamique de ces divers paysages urbains et ruraux en Allemagne et en Suisse, où tout est changeant, et en mouvement constant. Les « skyggebilleder » rendent compte de l'insaisissable et du fragmentaire, tout en étant fortement ancrées dans la vision d'Andersen et de sa position par rapport au paysage qu'il observe. Ces tableaux fragmentaires rendent aussi compte de l'activité humaine, mais parfois de manière abstraite, car il s'agit d'un effet général de « nuée » de promeneurs, qui se détache à peine de l'odeur des fleurs, et apparaît comme un simple élément du décor parmi d'autres. Les « skyggebilleder » sont par nature incomplètes, mais les retrouver à travers l'écriture permet de retrouver un élément essentiel du moment précis de perception, et plus généralement une évocation du plaisir du voyage.

Les « skyggebilleder » sont à la fois rurales et urbaines, et Andersen s'intéresse en particulier au « tumulte » des villes allemandes comme Hambourg, Dresde et Berlin. Les villes se présentent comme un spectacle avec des attractions particulières le jour et la nuit. Il passe d'un endroit à l'autre, présentant par exemple le quartier ouvrier de Hambourg, le théâtre et le jardin botanique l'un après l'autre. La vie commerciale est très présente, et un grand nombre des personnes qu'il croise dans les rues de Hambourg se distinguent de lui par leur participation à cette activité commerciale. C'est par opposition à « ces vendeurs de toutes sortes qui criaient, ces marchandes de fleurs du Vierland et ces hommes d'affaires de la Bourse » (« raabende Handelsmænd i det Smaae, Blomster-Piger fra Vierlandene og travle Pengemænd fra Børsen ») que le rôle de flâneur d'Andersen se précise, car s'il n'est pas le seul à être là pour « se promener » (« spadsere »)[716], il n'est là ni pour vendre ni pour acheter, mais pour obtenir et retranscire des impressions. Hambourg déborde de commerces, menant Andersen à le décrire comme « un seul magasin » (« een eneste Boutik »), tant les boutiques sont proches les unes des autres (« so thickly do they press on each other »)[717].

[716] *Idem*.
[717] *Idem*.

Andersen s'intéresse aussi, comme dans la « skyggebillede » de l'Elbe, à l'aspect esthétique des lieux à différents moments de la journée, et au potentiel presque mystique de ces fluctuations. Les images qu'il présente de Goslar font ressurgir le passé de la ville, et le jour, en voyant les vitraux de l'église en ruines, il trouve que les empereurs représentés ont l'air vivants :

> Keiser Heinrich III.s Kirkestol har ogsaa en Plads her, jeg satte mig i den og saae nu paa hans og de to andre Keiseres Billeder paa Ruderne i det store Kirkevindue. De saae mig ret saa levende ud, idet Lyset spillede igjennem den brogede Malning.[718]

La lumière qui traverse les vitraux ranime les personnages, et forme un rapport similaire à celui entre les légendes et les paysages chez Scott : les conditions environnantes contribuent à la perception du lieu d'Andersen.

En refaisant son tour dans Goslar seul le soir il est frappé par l'image de la ville isolée et silencieuse : « Om Aftenen gik jeg omtrent den samme Tour igjen omkring Byen, men jeg var ene; det var Maaneskin, stille paa Gaderne, og Husene kastede stærke, sorte Skygger. »[719]

La ville un soir calme produit un effet très différent, qu'il trouve « fantomatique » (« spøgelseagtig(e) »). Entourée de montagnes, cette scène provoque une vision plus fantastique que les observations urbaines, car il imagine que les statues s'animent :

> Det forekom mig da, som jeg stod i en af de fortryllede Byer, jeg som Lille havde hørt om i mangt et Eventyr; Bjergtaagen, der laae rundt om Byen, syntes mig den magiske Kreds, der var slaaet uden om, og at naar den blev sprængt, vilde Alt igjen vaagne op til sit forrige Liv. Da vilde der atter blive Lystighed og Støi paa Gaderne, de gamle Keisere vilde træde ned af Murene til det forsamlede Folk, som bøiede sig for Madonna, der sad i en Glorie af brændende Lamper.[720]

La ville devient un lieu magique, tiré de ses lectures enfantines. Il lie l'effet produit par la brume sur les montagnes à un enchantement, et imagine qu'après la brume la ville reprend son activité, mais une activité fantastique. Les statues d'empereurs sur la mairie et de la madone sur certaines maisons attirent son attention, et créent un lien entre plusieurs époques. C'est en voyant un père les montrer à son enfant qu'Andersen réfléchit à la compréhension enfantine de

[718] *Idem*. Je traduis : « Le banc d'église de l'empereur Henry III a sa place ici ; son effigie, ainsi que celle des deux autres empereurs, sur les vitraux, paraissaient si fraîches et vivantes à cause de la lumière qui jouait à travers les couleurs, que je fus poussé à m'asseoir sur le banc pour les contempler ».

[719] *Idem*. Je traduis : « Le soir je refis le même tour de ville, mais j'étais seul. La lune brillait. Les rues étaient calmes et les maisons projettaient des ombres très marquees. »

[720] *Idem*. Je traduis : « Il me semblait que je me tenais dans l'une de ces villes enchantées, que j'avais découvertes enfant dans des contes de fée : le brouillard sur les montagnes, autour de la ville, formaient un cercle magique. Une fois les brouillards dissipés, j'eus l'impression que tout s'éveillerait à son ancienne vie. Il y aurait de la joie et du bruit de nouveau dans les rues ; les anciens empereurs descendraient de leur niche dans les murs et parleraient au peuple assemblé, courbé devant une madonne, tandis qu'elle était assise dans le halo de la lumière des lampes. »

l'histoire, et qu'il revoit la ville à travers l'imagination, dans un cercle magique généré par l'environnement physique du lieu, mais bien plus fantastique que les effets météorologiques de l'impressionnisme.

Les statues de madones, et celle représentant un personnage de légende locale, sont aussi la source de réflexions sur le lien entre le passé et le présent de la ville. Un aspect mélancolique traverse ses réflexions, et les statues de madones produisent une impression triste, car elles ont été « overkalkede », et n'ont plus l'importance qu'elles ont dû avoir à une époque. Comme les empereurs, leur « gloire » est restituée dans la ville fantasmée du soir à travers la lumière des lampes, mais le jour il les voit comme des « images de pierre à moitié en ruine, dressées là comme des momies d'un autre âge ; eux aussi avaient vécu et régné, et maintenant étaient obscurcis dans cette pierre morte » (« forfaldne Steenbilleder, der stode mig som Mumier fra en svunden Tidsalder; ogsaa de have engang levet og hersket, skjønt fremsprungne i denne døde Steen »)[721]. Il les imagine regretter la révérence du passé, le temps où « l'empereur et le peuple s'agenouillaient devant nous » (« Keiseren og Folket bøiede sig for os »)[722]. Les visions imaginaires des statues de la ville soulignent les attitudes changeantes, et font ressortir une suggestion de l'abandon des structures d'autorité dans la société. Les flâneries d'Andersen font ressurgir l'histoire des lieux, les plaçant en parallèle avec la période contemporaine, rappellant le concept d'empathie historique critiqué par Benjamin. La ville n'est plus « comme avant » (« som foer »), mais son caractère ancien s'esquisse à travers les fragments qui en restent, et sur lesquels le flâneur projette, comme un palimpseste, une histoire imaginée.

Il compare les images fluctuantes des lieux à celles générées dans un ballet qu'il a vu à Berlin. Une scène en particulier crée l'effet d'un bateau qui suit une rivière :

> Baaden ligger stille og gynger, men Bagtæppet glider bestandig over Scenen og viser saaledes hvordan Egnen forandrer sig, eftersom de seile. Naar man nogle Øieblikke har seet derpaa er det ganske skuffende, man troer selv at seile med. Dersom det samme Experiment her lod sig gjøre, skulde Du, min Læser, ogsaa faae at see, hvorledes den deilige Egn forandrede sig, alt som jeg flagrede videre. [723]

Les décors changeants du spectacle lui paraissent semblable à la transformation magique de la ville, et font une transition vers la suite de son voyage. Tant il avance, tant les scènes devant lui varient, tout comme celles du décor de ballet. Ce sont parfois les contrastes entre les

[721] *Idem*.
[722] *Idem*.
[723] *Idem*. Je traduis : « Le navire lui-même tangue et n'avance pas, mais derrière, la scène continue de glisser continuellement sur la scène, révélant les changements du pays tandis qu'ils naviguent. Après l'avoir regardé un moment, l'oeil est trompé, et l'on s'imagine que l'on navigue également. Si la même experience pouvait être conduit ici, vous, cher lecteur, verriez comment le beau paysage change tandis que je me promène. »

paysages qu'il voit et qui l'impressionnent : en visitant les mines à Goslar, il ressort pour retrouver un grand soleil et commente la puissance de « la transition entre la mine sombre et la claire scène d'été » (« Overgangen fra den sorte Grube til den sommerklare Natur »)[724]. Cet enchaînement d'images individuelles souligne son projet plastique dans *Skyggebilleder*, celui de faire ressortir ce qu'il a vu pendant son voyage à travers une « série d'images variées et multicolores » (« brogede raekke billeder »)[725]. Alors que le texte a un caractère fragmentaire, Andersen cherche une cohérence dans les contrastes et dialogues entre ces fragments. La puissance de la scène du ballet, à son sens, réside dans sa capacité à faire vivre au lecteur le déplacement des voyageurs, et la réussite de son texte, si « l'expérience » théâtrale pouvait s'y appliquer, serait de produire le même effet.

Dans la bibliothèque de Dresde, il se demande comment on peut avoir un « Sands for Bøgerne » avec une si belle vue :

> Alt var pynteligt og lyst, Gulvene i de store Sale vare polerede som Speile, og gjennem Vinduerne - - ja, her glemte jeg rigtignok den hele lærde Verden rundt om! Hvilket Panorama derude! Bjerge med lysegrønne Viinranker og bagved, de sorte Granskove; Elben, der slyngede sig i store Bugter, hvor Baadene seilede med deres hvide Seil, hvor de store Tømmerfloder glede ned ad Strømmen; kun et Par Karle med bare Fødder, korte hvide Beenklæder, aaben Skjorte og en hvid Straahat paa Hovedet, styrede den hele Bræde-Masse.[726]

L'intérieur est beau, mais c'est l'extérieur qui l'intéresse car le paysage forme un tableau panoramique. La position de l'observateur joue encore un rôle important, lui permettant de dominer le paysage et d'en voir tous les détails. Andersen s'intéresse également aux personnages qu'il a rencontrés pendant ces voyages, qui peuvent avoir autant d'intérêt esthétique que les paysages. Parfois il distingue certains individus ou groupes précis, comme les commerçants cités plus haut, mais souvent les êtres humains forment un tout, un « menneskevrimmel », ou un « boernevrimmel », qui contribue plus généralement à l'effet d'activité intense du milieu urbain. Les participants aux scènes qu'il observe sont parfois observateurs eux-mêmes, comme les « dames élégantes toutes poudrées et qui regardaient la foule de gens dehors » (« fornemme Damer i al deres Puds og saae paa den lystige Menneskevrimmel udenfor »)[727]. Une réflexivité visuelle s'installe, Andersen suggère que ces

[724] *Idem*.
[725] *Idem*.
[726] *Idem*. Je traduis : « Tout était bien décoré et scintillant, les sols dans la grande salle étaient polis comme des miroirs et à travers les fenêtres—oui, là j'ai complètement oublié tout ce monde savant autour ! Quel panorama là-dehors ! Des montagnes avec des vignes vert clair et, à l'arrière-plan, les pins noirs ; l'Elbe, qui serpentait, de vastes baies où des bateaux naviguaient avec leurs voiles blanches, où les grands radeaux glissaient sur les courants ; deux hommes gaillards, pieds-nus, habillés en pantalons blancs très courts, en chemises ouvertes et avec un chapeau blanc en paille sur la tête, dirigeaient à eux seuls la cargaison de bois. »
[727] *Idem*.

dames sont maquillées pour être vues, mais sorties pour voir. La ville émerge comme un lieu où tous se font flâneurs, pour observer ou participer au théâtre de l'activité quotidienne.

Les flâneries rurales d'Andersen proposent la même conception visuelle, détachée, des autres personnages. Arrivant dans une pension, la scène qu'il observe lui semble idéale pour une peinture, ce qui produit une impression ekphrastique :

> …vi traadte ind i Stuen - ja, her var noget for en Maler! Endeel Bønder sadde i en Gruppe og spillede Kort; o, det var ganske characteristiske Ansigter! Pigen kom just med Lys ned af den høie Trappe, der førte fra Sideværelser herind; Skjæret af Lyset faldt paa det ungdomsfriske Ansigt, der skottede hen til de Fremmede. [728]

La scène s'offre parfaitement à la peinture puisqu'elle contient des aspects jugés typiques par l'auteur, dans les hommes jouant aux cartes ainsi que la jeune fille qui descend l'escalier. Il y a un aspect de mise en scène, augmenté par la lumière de la bougie, qui attire l'œil sur le visage de la fille, et qui poursuit le jeu de l'ut pictura poesis qui se dessine dans ce récit : en écrivant ses observations, Andersen commente leur adéquation à d'autres formes artistiques, mais tout en semblant manipuler l'image pour en transmettre le caractère visuel. Le texte fige un moment d'action pour en faire un tableau fixe, et la jeune femme semble rester dans un état d'action incomplète, figée dans l'escalier avec sa chandelle. Son regard est fixé, pourtant ce n'est que pour un instant, sur les nouveaux arrivants. Cet arrêt sur image permet au lecteur de construire une image mentale du lieu et de ses habitants. La notion de « skyggebilleder » permet de ralentir la narration pour transmettre plus d'information à travers une scène figée : Andersen partage ses souvenirs sous forme visuelle, donnant un accès à sa vision subjective. Il s'agit d'une tentative pour proposer une vision commune, une sorte de subjectivité universelle, qui permettra également d'apporter des connaissances anthropologiques à travers l'observation. Cependant, l'arrêt sur image révèle aussi la nature paradoxale du souvenir visuel, qui découpe en images fixes des événements continus, et semble défier la confiance avec laquelle Andersen annonce son affiliation à l'ut pictura poesis dans les premières lignes.

En effet, Andersen met en question la capacité à représenter fidèlement ce qu'il veut faire ressortir dans son texte à travers des comparaisons entre les formes artistiques. La concurrence entre texte et image émerge quand il s'agit de communiquer la beauté :

[728] *Idem*. Je traduis : « Nous entrâmes dans la salle. C'était quelque chose pour un peintre ! Des paysans étaient assis en groups et jouaient aux cartes. Ah, ces visages typiques ! La fille descendit l'escalier qui menait d'une pièce attenante à celle-ci, une bougie à la main. La flame éclairait son jeune visage tandis qu'elle jetait un regard de côté aux nouveaux venus. »

> En nye Fører meldte sig, Tordenen var forbi og vi droge afsted igjennem den deilige Ilsedal. – « Deilige? » Hvor lidet ligger der dog ikke i de døde Ord? Dog Maleren selv kan jo ikke med sine levende Farver gjengive Naturen i sin hele Storhed, hvorledes skulde da Digteren formaae det ved Ord? Nei, kunde Toner blive legemlige, kunde man male med Toner, som med Blæk og Pen, da vilde man kunde fremstille det Aandige, det der griber Hjertet, naar det legemlige Øie seer en ny og underdeilig Natur.[729]

Il mène un dialogue presque théâtral avec son lecteur, se reprenant sur le choix du mot « charmant » (« dejlig »), qu'il caractérise comme « mort » (død). Le mot ne permet pas de transmettre la jouissance devant la nature qu'Andersen ressent devant le paysage. Il situe cette jouissance très romantique dans une réaction émotive, spirituelle et corporelle. La perception de la beauté se fait à travers une combinaison complexe de ces facultés, et pour la retransmettre il faudrait que l'art, pictural ou poétique, puisse donner corps à des « tonalités », qui ici semblent indiquer les nuances de nos impressions individuelles plutôt que précisément les couleurs. Le peintre est mieux situé pour y arriver que le poète, mais même la peinture n'est pas capable de faire apparaître le spirituel. Il est question de représenter la beauté de manière « vivante » ou « morte » dans ce texte, mais il s'agit autant du problème de la vision subjective. Andersen se rapproche des esthètes anglais, que nous verrons dans le chapitre suivant, dans ce passage qui souligne l'impression initiale de plaisir devant une scène de beauté. Il indique cependant qu'il n'est pas possible de faire partager cette subjectivité, car le spirituel ne peut être représenté de manière suffisament vivante.

Le texte des *Skyggebilleder* aborde aussi plus directement l'instabilité des souvenirs et des perceptions. Le mélange intermédial est accompagné de passages qui apportent des éléments fantastiques au récit de voyage. Une excursion en diligence entre Vierlande et Hartz est décrite dans un passage qui mêle observations du paysage et personnification de la nature, à travers un récit de rêve. Installés dans la diligence, les voyageurs forment un « six de cœur », et ce passage tente de construire une configuration visuelle qui vise l'intimité psychologique. Les sons et les sensations du voyage sont soporifiques, et les six voyageurs s'endorment pour ensuite rêver chacun de fées qui animent les bouquets qu'ils portent depuis le début de leur voyage. L'impression—dans ce cas fantastique—est générée par l'ensemble de sons qui les entourent :

> Vognens eensformige Skuren i Sandet, Vindstødene i Grenene og Postillionens Musik-Stykker smeltede imidlertid sammen til en søvnbringende Vuggesang, den ene af Passagererne nikkede med Hovedet efter

[729] *Idem*. Je traduis : « un nouveau guide s'est annoncé, le tonnerre était passé, et nous sommes partis à travers la belle vallée d'Ilsedal. « Magnifique ! » Combien de choses ne se trouvent pas dans ce simple mot ? Mais le peintre lui-même ne peut pas, avec ses couleurs vivantes, représenter la nature dans toute sa grandeur ; comment donc le poète pourrait-il le faire avec des mots ? Non ; les pins peuvent-ils devenir des corps ? Pourrions-nous peindre avec des tons, comme avec la plume et l'encre, alors nous devrions être capables de représenter le spirituel, ce qui saisit le cœur quand l'œil corporel voit une nouvelle et merveilleusement charmante scène de la nature ? »

> den anden, selv vore Blomsterbouqvetter, der vare stukne ind i Vogngjemmerne efterlignede den samme Bevægelse, hver Gang Vognen gav et Stød.[730]

Les différents sons du voyage, véritable musique et effets de l'environnement physique, se mêlent pour générer une sorte de berceuse qui endort tous les passagers. Andersen imagine ensuite le rêve de chacun, où figurent les elfes mais pour raconter une histoire particulière à chaque voyageur. Le texte commence par le rêve d'Andersen lui-même, qui trouve sa source dans les sensations environnantes :

> Jeg lukkede Øinene og aabnede dem igjen, idet jeg halv blundede og vistnok drømte. Mit Øie faldt især paa een af de store Nelliker i den Bouqvet jeg havde faaet mig i Vierlandene; alle Blomsterne duftede stærkt, men jeg syntes at den i Duft, som i Farve, overgik alle de andre; og hvad der var det meest curiøse, midt i Blomsten sad et lille, luftigt Væsen, ikke større end et af dens Blade, og saa gjennemsigtigt, som et Glas…[731]

Les yeux qui s'ouvrent et qui se ferment annoncent le début d'une vision rêvée, mais d'autres sensations participent à la génération de ce moment d'irréel. L'odeur et la couleur plus puissantes de l'œillet, comparé aux autres fleurs, ancre la vision fantastique que cette fleur va fournir dans une sensation réelle. Le personnage qui s'y trouve, au contraire, est transparent, aérien et minuscule. Cependant, ces elfes jouent des scènes différentes pour chaque personnage, qui correspondent à ce qu'Andersen sait de leur vie réelle. Pour l'étudiant, « toute une volée d'elfes » (« en heel Skare Alfer ») deviennent des étudiants, et pour le passager anglais ils prennent la forme de son amante, « et ce fut pour lui comme s'il embrassait sa bien-aimée, sentait sa joue s'appuyer contre la sienne, et regardait ses yeux sages et affectueux » (« som han kyssede sin Hjertensallerkjæreste, følte hendes Kind hvile op til sin, og saae hende ind i det kloge, kjærlige Øie »)[732].

Ils jouent une « scène sérieuse » (« alvorlig Scene ») de la vie d'une jeune fille de Brunswick, mais ici ce ne sont que ses larmes qui révèlent le caractère mélancolique de son rêve. Un apothicaire est puni dans son rêve pour avoir marché sur une fleur : les elfes s'attachent à sa jambe pour l'estropier, mais ensuite regrettent ce traitement et lui donnent des ailes qui lui permettent de voler au-dessus de l'église de Brunswick. Il rit de joie, comme le commerçant

[730] *Idem*. Je traduis : « Le grincement monotone des roues dans le sable, le grincement du vent à travers les branches des arbres et la musique du postillon se mêlent pour former une berceuse qui apporte le sommeil : un passager après l'autre hoche la tête. Même nos petits bouquets, qui étaient coincés dans les poches de la diligence, imitaient le même mouvement chaque fois que le véhicule donnait une secousse. »
[731] *Idem*. Je traduis : « J'ai fermé les yeux et je les ai rouverts, en demi-sommeil, et j'ai probablement rêvé. Mon œil tomba en particulier sur l'un des grands œillets du bouquet que j'avais reçu à Vierlande : toutes les fleurs avaient un parfum puissant, mais je pensais que le mien surpassait tous les autres, tant en parfum et en couleur, et le plus étrange, au centre de la fleur il y avait un petit être aéré, pas plus grand que l'une des feuilles, et transparent comme du verre. »
[732] *Idem*.

de Dresde qui rêve de taux de change « plus élévé que jamais, et qu'il ne le sera jamais, car c'était le produit de rêves de fées » (« saa høi, som den endnu aldrig bliver, og som kun saadanne luftige Puds kunne bringe i Stand i Drømme »)[733].

En représentant leurs rêves, Andersen élabore les impressions qu'il a des autres voyageurs, à travers une image fantastique. Il imagine les elfes dans les larmes de la jeune fille : « les petits elfes souriaient, et chacun se voyait se refléter dans une larme ; de sorte que chaque larme qui tombait dans ses rêves montrait un sourire innocent » (« de smaae Alfer smilede og speilede sig i hver, saa at hver Taare der faldt i Drømme, viiste et uskyldigt Smiil »)[734]. Il s'agit d'une représentation fortement visuelle de l'intériorité supposée de chacun, qui est également liée aux autres sensations, par exemple chez le voyageur anglais, à qui Andersen attribue des sensations particulières, imaginées, à la présence de son amante. Juste avant ce passage fantastique, la diligence dépose l'une des passagères chez elle, et avant de repartir Andersen a le temps d'en apercevoir une « skyggebillede » littérale : « Da siden efter Postillionen blæste, og vi skulde ind i Vognen igjen, saae jeg Lys paa hendes Værelse; en Skygge gik over Gardinet, det var hende, der saae efter os ved Vinduet. »[735]

L'enchainement des images de la chambre illuminée et l'ombre à la fenêtre lui permet d'y rattacher une narration supplémentaire, en donnant son interprétation de la scène, et du personnage en général. Nous percevons des similitudes esthétiques avec l'effet tableau chez Herman Bang de l'illumination du jardin par la lumière dans la cuisine, où l'enchainement rapide de deux images, lumière et ombre, crée un lien entre plusieurs moments de la narration. Ici Andersen complète la scène, comme le lecteur est incité à le faire chez Herman Bang, et imagine les émotions de la femme, qui regarde les autres voyageurs partir, revenant à son tour à sa vie « monotone », ce souvenir en étant l'un des « points les plus brillants » (« lyseste Punkter »)[736]. A partir de son sourire « mélancolique » (« vemodig ») pendant le voyage, il lui attribue une intériorité mélancolique, mais en avouant qu'il ne peut pas savoir « ce qui la travaille intérieurement » (« hvilken Orm der gnaver dette Hjerte »)[737].

[733] *Idem*.
[734] *Idem*.
[735] *Idem*. Je traduis : « Quand le postillon a ensuite sonné de la corne pour que nous entrions dans la diligence, j'ai vu une lumière dans sa chambre ; une ombre passait au-dessus du rideau, c'était elle, qui veillait sur nous par la fenêtre. »
[736] *Idem*.
[737] *Idem*.

Dans la scène des rêves, il s'agit à la fois d'une extension de cette interprétation subjective, et fictive, des images et des impressions des autres voyageurs, et d'une réflexion de la subjectivité divergente de chacun. Les différents rêves de fées sont une tentative pour construire une histoire et une intériorité pour des personnes qu'il ne croise que brièvement, et qui restent donc des images, mais aussi une façon de rendre compte de leurs différences de perspective. Pour chaque voyageur, la traversée du paysage évoque une autre réalité personnelle, et les différentes scènes imaginées construites à partir de chacun d'eux pourrait aussi bien servir, presque comme les clochers de Martinville chez Proust, de rappels de la nature fugitive et individuelle de la perception.

En décrivant des lieux encore plus éloignés et exotiques, l'évocation d'images mentales et de sensations reste un moyen de transmission important chez Andersen. Le chaos de la vie urbaine décrit par Simmel en 1903 émerge déjà dans les descriptions de Constantinople du voyage d'Andersen en 1841. Son arrivée en bateau permet une vision d'ensemble de la ville « immense », et le chapitre commence par une énumération des éléments de cette vue :

> Sorte Cypresser og lysegrønne Løvtræer, tittede arabeskartigt frem mellem dette Steen-Hav af mørkerøde Bygninger, hvor Moskeernes Kupler med gyldne Kugler og Halvmaane, hver hvilede som en Noahs Ark; og hvor i hundredeviis de høie, søileagtige Minareter med deres spidse Taarne skinnede mod den graa, skyfulde Luft.[738]

Cette scène frappante déborde de détails et créée une impression de saturation. La première vue du port de Constantinople prolonge cet effet, même s'il ne s'agit plus d'une saturation de beauté visuelle, mais de l'activité intense du port :

> Store Fartøier dannede en Skov af Master i den brede Bugt. En Vrimmel af Baade, de fleste tynde og smalle, som de Vildes Kanoer, Roerkarle og Passagerer laae nede paa Bunden - fløi piilsnar forbi. Der var en Skrigen, en Raaben, en Susen og Summen, mod, hvilken Larmen ved Neapels Bugt, næsten forekom mig at kunne gjelde for en Sørgefest.[739]

Les nombreux bateaux forment une impression visuelle de chaos, qui est augmentée par l'activité humaine du port. Les canoës et leurs occupants forment un tout, caractérisé par son mouvement, sans identité individuelle. La série de gérondifs qui décrit l'effet de cet ensemble

[738] Hans Christian Andersen, *En Digters Bazar*, 1842, en ligne : http://runeberg.org/digtbazar/ « Des cyprès noirs et des arbres au feuillage vert clair tendaient le cou en dessinant des arabesques au sein de cet océan de briques fait de constructions rouge sombre où les coupoles des mosquées, avec leurs globes et leurs croissants dorés, semblaient comme autant d'arches de Noé au repos. Leurs grands minarets, avec leurs multiples colonnes et leurs tours pointues, se détachaient, brillants, sur le fond d'un ciel gris et nuageux. » Hans Christian Andersen, traduit du danois par Michel Forget, Le Bazar d'un Poète, Paris, Editions Corti, 2013, p. 255.

[739] *Idem*. « Dans la large baie, de grands navires formaient une forêt de mâts. Une multitude de bateaux, la plupart minces et étroits comme les pirogues des sauvages, avec leurs rameurs et leurs passagers couchés au fond, filaient devant nous comme des flêches. Tout n'était que cris, hurlements, sifflements, vrombissements, un vacarme en comparaison duquel celui de la Baie de Naples semblait celui d'une célébration funèbre. » p. 256.

en fait un tableau auditif, dont la prolifération d'éléments souligne l'intensité, et qui préfigure le style de Herman Bang, qui compte souvent sur la substantivation des verbes. Andersen poursuit ses observations à pied, et remarque qu'il croise « toutes les nations » (« alle nationerne »)[740]. Cependant, arrivé à son hôtel, il se retrouve dans un milieu plus familier, « agréable » (« hyggelig ») et ordonné selon « un agencement et un confort » (« Indretning og Beqvemmelighed ») européens[741]. Le vacarme de la rue l'atteint pourtant, même à l'intérieur :

> Larmen fra Gaden susede op til os! Bulgarernes Sækkepiber lød, en snøvlende Sang af fattige, ubeslørede Qvinder ude fra Bjergene, overskreg igjen disse Toner, og saa brusede den larmende Janitschar Musik af tyrkiske Soldater, der kom hjem fra Maneuvre, jeg kjendte denne Melodi, det var Gallopaden af Aubers Opera: Gustav den Tredie.[742]

Trois mélodies différentes s'entrecroisent, prolongeant le chaos de la rue et le faisant arriver à l'intérieur de la chambre. Il s'agit, tout comme dans les descriptions visuelles, d'un empilement d'éléments qui confine à l'excès de sensations. L'effet visuel de la ville est également remarquable, et rempli d'éléments différents. Des scènes de rue résument les différents types des différentes nationalités, et les incluent dans l'effet général de chaos :

> Hvilken Vrimmel! og midt i Vrimlen dandsede en bulgarisk Bonde, med rød Kalot paa Hovedet, usle Sandaler om Fødderne og iøvrigt i Faareskinds Pels, han dandsede, som en Bjørn, der springer op paa Bagbenene, en anden Bulgarer blæste Sækkepibe dertil.[743]

Une réflexion est menée sur l'effet total, le « vrimmel », ainsi que sur sa composition, en fournissant quelques exemples individuels. La foule est encore une fois dénuée d'identité individuelle, et même ce personnage qui s'y démarque est décrit comme un animal plutôt que comme un être humain. Les êtres humains forment un tout avec les autres aspects du paysage urbain :

> Hvilken Trængsel! hvilken Tummel! brogede Vogne, der saae ud som smaa Alkover, gjorte af Kort-Papir, forgyldte for og bag og med lange, flagrende Gardiner, fra hvilke beslørede Qvinder tittede ud, skrumplede over den ujevne Steenbro; Heste og Æsler belæssede med Bjælker og Planker, der slæbte efter dem hen ad Gaden, banede sig Vei i Trængselen.[744]

---

[740] *Idem*.
[741] *Idem*.
[742] *Idem*. « Le bruit de la rue nous parvenait comme un murmure. On entendait la cornemuse du Bulgare ; le chant nasillard d'une pauvre femme sans voile, venue des montagnes, couvrit ensuite cette mélodie à laquelle s'ajouta bientôt la bruyante musique des janissaires que jouaient des soldats turques rentrant chez eux après la manoevre. Je connaissais cette mélodie, c'était la galopade dans l'opéra d'Auber. » p. 258.
[743] *Idem*. « Quel grouillement ! et au milieu de ce grouillement un paysan bulgare – un bonnet rouge sur la tête, aux pieds de misérables sandales et, pour le reste, une pélisse en peau de mouton – qui dansait tel un ours sautant sur ses pattes de derrière ; un autre Bulgare jouait pour lui de la cornemuse. » p. 257-258.
[744] *Idem*. « Quelle foule ! Quel brouhaha ! Des voitutres chamarrées qui ressemblaient à de petites alcôves en carton, dorées à l'avant et à l'arrière, avec de longs rideaux qui voltigeaient, avançaient en cahotant à cause de l'inégalité du pavage ; à l'intérieur des femmes voilées scrutaient la rue ; des chevaux et des ânes chargés de poutres et de planches qu'ils traînaient derrière eux se frayaient leur passage au travers de cette cohue. » p. 258.

Le mouvement instable des calèches et des chevaux rejoint le tumulte général, et met en scène les femmes à l'intérieur. Leur ressemblance à des « alcôves », leur intérieur caché, ainsi que l'aspect quasi-théâtral des rideaux et des voiles, en font une scène qui attire l'œil du passant. Le texte d'Andersen souligne donc le rôle du spectateur, et inclut le lecteur dans l'envie de collectionner des images de ce lieu inconnu. Ceci rejoint l'idée du flâneur comme figure ordonnatrice, qui par ses observations réduit les choses à un état compréhensible au lecteur :

> The flâneur, through the medium of journalism, could impose order upon the potentially disorienting diversity of the city by reducing it to accessible images that could be collected and consumed.[745]

Andersen poursuit ces vues de Constantinople qui ordonnent le chaos urbain ainsi que son effet de choc culturel dans sa description des bazars. Il est impressionné par l'activité, ainsi que par les nombreuses nationalités qu'il y rencontre :

> Den Fremmede bør først af alt i Constantinopel besøge Bazarerne; det er da med eet at træde ind i den uhyre Stad; man overvældes ved Skuet, Pragten og Tummelen; det er en Bistade man kommer ind i, men hver Bi er en Perser, en Armenianer, en Ægypter, en Græker.[746]

Visiter les bazars permet d'obtenir une vision complète, compacte de Constantinople. A l'intérieur de cette ville « énorme », ils forment une ville en eux-mêmes, mais en miniature, car il s'agit d'une « ville d'abeilles ». Les différentes nationalités représentées par les vendeurs se réduisent à une liste ; il ne s'agit pas d'individus, même pas d'êtres humains, mais simplement d'une sélection de catégories différentes. L'Egyptien correspond à un type visuel prédéfini, ressemblant « aux portraits traditionnels des alchimistes » (« som man giver Billedet af en Alchymist »)[747], et confirme donc les attentes qu'on a de sa nationalité, son existence étant purement superficielle dans le texte. Comme pour évoquer l'Allemagne rurale, Andersen compte sur des images fixes. Ici il s'agit d'une image pré-établie d'homme étranger, représenté à travers les codes visuels de l'orientalisme, et une référence culturelle que son lecteur pourra partager avec lui. Ces images immobiles se confrontent à un effet sensoriel plus général associé à la ville moderne et au cosmopolitisme : en s'arrêtant sur une figure précise, il peut définir

[745] Dana Brand, *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991. Je traduis : « Le flâneur, par le biais du journalisme, pourrait mettre de l'ordre dans la diversité potentiellement désorientante de la ville en la réduisant à des images accessibles qui pourraient être collectées et consommées. »

[746] Hans Christian Andersen, *En Digters Bazar*, 1842, en ligne : http://runeberg.org/digtbazar/ « L'étranger qui arrive à Constintinople doit, avant toute chose, visiter les bazars ; d'un coup, on se trouve plongé au cœur de cette ville immense, on est submergé par le spectacle, la splendeur et le brouhaha ; c'est comme si l'on entrait dans une ruche, mais chaque abeille ici est un Persan, un Arménien, un Egyptien, un Grec. » p. 259.

[747] *Idem*. Traduction p. 260.

une interprétation cohérente du lieu et des habitants, mais l'excès sensoriel rend les conclusions faciles impossibles, ou insuffisantes.

Une description de la configuration du lieu suit, et l'énumération des différents « quartiers » appartenant aux différentes nationalités indique également le regard extérieur—supérieur—d'Européen :

> Det er en heel By med Tag over; hver Nation har her sit Qvarteer, Jøderne deres, Ægypterne deres o. s. v.; hver Handels Art har sin Gade, hver Haandtering sin, Skomagerne een, Sadelmagerne een, og saaledes i det Uendelige.[748]

Ce microcosme de la ville de Constantinople permet de voir à petite échelle les différentes populations qui y vivent ; le texte les liste tout comme il liste les différentes marchandises à disposition dans le bazar. Les marchands ne se distinguent que par leur nationalité, et font partie d'un tout, où le lieu grouille d'activité humaine collective : « Jøden og Grækeren er geskjeftig, raaber og vinker; imidlertid bevæger sig den brogede Menneskevrimmel gjennem disse hinanden krydsende Buer… »[749].

Le vacarme est accompagné d'agitation, les deux marchands que l'on distingue sont en mouvement, et la foule se déplace constamment. Andersen fournit une série de listes des différents produits ; des parfums, des bijoux, des armes et des chaussures « de toutes les couleurs et de toutes les formes » (« alle Farver, alle Former »)[750]. L'impression d'exhaustivité et de possibilités infinies montre l'importance commerciale du bazar, et Andersen le compare à la vie commerciale parisienne : « Palais Royals prægtige Boutiker ere mod Constantinopels Bazarer kun en rigt pyntet Grisette mod Orientens Datter i sine rige Stoffer, med Haaret duftende af Rosenolie og Myrrha. »[751]

A côté de l'immensité des bazars, le Palais Royal se retrouve en seconde position, mais Paris reste le point de référence dans la lecture des métropoles, et un point de comparaison permettant à son lecteur de visualiser la différence de ce lieu plus exotique. C'est d'ailleurs aussi à Paris qu'Andersen situe son histoire « Dryaden », qui utilise également un mode de perception

[748] *Idem*. « C'est toute une ville recouverte d'un toit. Chaque nation a ici son quartier, les Juifs ont le leur, les Egyptiens le leur, etc ; chaque métier a sa rue : il y en a une pour les cordonniers, une autre pour les selliers et ainsi de suite à l'infini. » p. 259.
[749] *Idem*. « le Juif et le Grec sont affairés, ils crient, gesticulent. Pendant ce temps, dans cet enchevêtrement d'allées, une multitude bigarrée de gens vont, viennent et se croisent. » p. 260.
[750] *Idem*.
[751] *Idem*. « Comparées aux bazars de Constantinople, les magnifiques boutiques du Palais Royal ne sont rien de plus qu'une grisette bien pomponnée face aux filles de l'Orient avec leurs riches atours et leurs cheveux parfumés de myrrhe et d'essence de rose. » pp. 260-261.

typique du flâneur, avec un narrateur qui observe la rue depuis son balcon. Cette histoire est inspirée du voyage d'Andersen à Paris en 1866, où il a visité l'Exposition Internationale, et utilise des éléments de cette découverte culturelle pour mettre en scène les effets sensoriels de la modernité urbaine.

Le flâneur est traditionnellement une figure masculine, et la position détachée de l'observateur suggère également un point de vue de supériorité. Chez Andersen ce sont surtout les images de différences culturelles qui illustrent le sentiment de supériorité de l'Européen, mais des images de femme comme objet dans l'espace urbain, et l'espace oriental, sont également présentes, et particulièrement frappantes. Andersen relate sa visite au marché aux esclaves, et des descriptions étonnamment appréciatives du lieu montrent la fonction déshumanisée de la femme esclave. Sur une place près des bazars se trouvent d'autres vendeurs, mais ici les « marchandises sont humaines : ce sont des esclaves – des femmes – des Blanches et des Noires. » (« Varer ere Mennesker, sorte og hvide Slavinder »)[752]. La vue est présentée comme esthétiquement plaisante :

> Nu ere vi paa Pladsen; Solen skinner, Siv-Maatter ere udbredte under de grønne Træer, der sidde og ligge Asiens Døttre; en ung Moder giver sit Barn Die, de to vil man ikke skille ad; paa Trappen op til Galleriet sidder en fjortenaarig Negerinde, hun er saa godt som aldeles nøgen, en gammel Tyrk betragter hende, han har taget hendes ene Been i sin Haand, hun leer og viser de skinnende hvide Tænder.[753]

Les femmes étalées à l'ombre des arbres sont uniquement des êtres physiques ; le regard est placé sur leurs corps soit de mère soit d'objet sexuel, entouré d'une mise en scène, avec le soleil et les arbres, qui se focalise sur l'effet visuel et fait d'elles une partie d'un tableau. Le marché aux esclaves est un exemple extrême du regard hiérarchisant du flâneur, l'observateur se situant nécessairement en position de supériorité détachée. Bjarne Thomsen cite le moment où Andersen arrive dans l'Orient comme un exemple du lien entre le positionnement supérieur par le regard et la notion d'orientalisme de Said[754]. Le marché aux esclaves en est un exemple particulièrement cru, car le texte montre plusieurs niveaux de l'échelle : le lecteur se place à l'extérieur de la scène, l'observant comme un tableau, alors que l'homme turc observe également les femmes mais comme consommateur, touchant l'une d'elles. Le lecteur est

[752] *Idem*.
[753] *Idem*. « « Nous voici dans l'endroit ; le soleil brille, des nattes de joncs sont étalées à l'ombre des arbres sur lesquelles se trouvent, assises ou couchées, des filles d'Asie ; une jeune mère donne le sein à son enfant, ces deux-là ne seront pas séparés ; sur l'escalier qui mène à la galerie, se tient une jeune négresse d'environ quatorze ans, à peu près nue, un vieux Turc l'examine, il lui a pris une jambe, elle rit en montrant ses dents blanches et brillantes. » p. 261.
[754] Bjarne Thorup Thomsen, « Connecting Cultures : Hans Christian Andersen as a Travel Writer », in *Northern Studies*, vol 39, 2005, p. 62.

détaché, ne participe pas directement, mais à travers son observation tacite prend place en haut de la hiérarchie. Andersen relate que depuis le bateau « je voulais regarder la côte, mais je regardais aussi les femmes » (« Kysten vilde jeg see paa, men jeg saae ogsaa paa Fruentimmerne »)[755]. Comme le souligne Thomsen, ici Andersen identifie clairement les deux points focaux de son regard pendant ce voyage. Il place donc clairement les populations—ici surtout les femmes—et les paysages comme faisant simplement partie de l'objet culturel qu'il rend tangible au lecteur occidental.

La flânerie dans les textes d'Andersen produit ainsi plusieurs effets qui préfigurent l'impressionnisme et le modernisme. La ville, avec son excès d'impressions variées, est représentée à travers des fragments sensoriels, alors que la beauté naturelle produit des réflexions sur sa représentabilité à travers l'intermédialité. Une forme de subjectivité partagée, à travers des passages ekphrastiques et synesthésiques qui poussent le lecteur à compléter la caverne de Platon des « skyggebilleder », entre en dialogue avec un instinct de simplification et même d'objectification à travers les images.

Dans *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* (1821), Thomas De Quincey fournit aussi au lecteur des images exotiques et autrement inatteignables, mais ici ce sont les expériences parfois fantastiques associées à l'opium, et non pas le lieu, qui sont la source de l'exotisme. Le lien au réel est également brouillé par la perspective narrative : Thomas De Quincey ne s'identifie pas explicitement au narrateur, bien qu'il s'agisse d'une facette de lui ou d'un moment de sa vie. Malgré l'aspect irréel, les *Confessions* se situent à Londres et rendent compte de certains aspects sociétaux signifiants, par exemple le texte clarifie assez tôt la particularité de la situation des femmes dans l'espace public : « Being myself at that time of necessity a peripatetic, or a walker of the streets, I naturally fell in more frequently with those female peripatetics who are technically called street-walkers. »[756]

Les femmes qu'il croise dans la rue ne sont pas des flâneuses mais des prostituées, une opposition qui semble préfigurer la conception commerciale du milieu urbain de Benjamin. Thomas De Quincey éprouve de l'empathie pour elles, mais se distingue aussi d'elles.

[755] Hans Christian Andersen, *En Digters Bazar*, 1842, en ligne : http://runeberg.org/digtbazar/ Traduction p. 252.
[756] Thomas De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater*, 1821, en ligne : https://www.gutenberg.org/files/2040/2040-h/2040-h.htm « La nécessité faisait de moi un péripatéticien, un promeneur des rues ; cela me mettait en relations naturelles et fréquentes avec ces péripatéticiens en jupons, qu'on nomme officiellement les femmes de trottoir. » Traduction française par V. Descreux : Confessions d'un mangeur d'opium, Paris, Stock, 1903, p. 198.

Un regard de supériorité occidentale est présent dans le texte malgré la familiarité géographique ; Thomas De Quincey compare le plaisir qu'il éprouve, en prenant de l'opium, à celui des Turcs, et conclut que ce serait « trop d'honneur fait à des barbares de les supposer capables de voluptés approchant de celles qu'un Anglais éprouve par l'intelligence » (« honour the barbarians too much by supposing them capable of any pleasures approaching to the intellectual ones of an Englishman »)[757]. Même si les premiers chapitres, décrivant sa jeunesse modeste, le présentent comme faisant partie des « pauvres errants abandonnés »[758] (« poor houseless wanderer »), son expérience de Londres sous l'influence de l'opium est aussi celle d'un homme occidental de classe supérieure : le narrateur caractérise l'oscillation de l'identité du flâneur dans son rapport instable à la société.

Son regard est clairement situé comme celui du flâneur, car pour lui, les rues londoniennes fournissent un « spectacle », qu'il observe de manière détachée. Cependant, le premier de ces « spectacles » ne fait que souligner la banalité du moment de sa découverte de l'opium :

> It was a Sunday afternoon, wet and cheerless: and a duller spectacle this earth of ours has not to show than a rainy Sunday in London. My road homewards lay through Oxford Street; and near "the stately Pantheon" (as Mr. Wordsworth has obligingly called it) I saw a druggist's shop. The druggist—unconscious minister of celestial pleasures!—as if in sympathy with the rainy Sunday, looked dull and stupid, just as any mortal druggist might be expected to look on a Sunday; and when I asked for the tincture of opium, he gave it to me as any other man might do, and furthermore, out of my shilling returned me what seemed to be real copper halfpence, taken out of a real wooden drawer.[759]

La découverte de l'opium est le résultat exceptionnel d'une situation des plus banales : les conditions météorologiques et le fournisseur de sa première teinture de l'opium étant l'un aussi « dull » que l'autre. Les structures « might be expected » et « seemed to be » ajoutent un élément d'étonnement à cette normalité presque excessive, où l'on se demande comment une situation si « real » peut l'amener aux expériences si surréelles, les rêves et les hallucinations, que l'opium lui procurera.

[757] *Idem*.Traduction. p. 234.
[758] *Idem*. Traduction p. 199.
[759] *Idem*. « Ce fut par une humide et mélancoloque soirée de dimanche, et cette terre sur laquelle nous marchons n'offre nulle part un aspect plus sot qu'à Londres par un dimanche pluvieux. Pour me rendre chez moi, il me fallait parcourir Oxford Street. Près de l'« important Panthéon » comme M. Wordsworth a eu la bonté de l'appeler, j'aperçus une boutique d'apothicaire. Cet apothicaire, cet inconscient dispensateur des voluptés célestes, avait comme pour être en harmonie avec le temps pluvieux, une figure aussi sotte, aussi stupide qu'on peut s'y attendre un dimanche pluvieux à Londres de la part d'un apothicaire qui appartient à la race des mortels. Quand je lui demandai de la teinture d'opium, il m'en donna, comme l'aurait fait le premier venu. Bien plus, il me rendit sur mon shilling un objet qui avait tout à fait l'apparence d'un demi-penny en cuivre, et il le prit dans un tiroir qui était réellement en bois. » p. 222.

Thomas De Quincey souligne que l'effet de l'opium n'est pas de produire un état d' « inertie et de torpeur, mais au contraire il me conduisait souvent dans les théâtres et les marchés »[760] (« inactivity or torpor, but that, on the contrary, it often led me into markets and theatres », où il continue d'observer le monde très réel du commerce. Cependant, il continue en soulignant que ce n'est pas le contexte idéal sous l'influence de l'opium, qui provoque plutôt une envie de solitude. L'opium lui donne l'envie de regarder des vues urbaines de loin :

> And at that time I often fell into these reveries upon taking opium; and more than once it has happened to me, on a summer night, when I have been at an open window, in a room from which I could overlook the sea at a mile below me, and could command a view of the great town of L---,[some great town standing on a different radius of my circular prospect] at about the same distance, that I have sate from sunset to sunrise, motionless, and without wishing to move. [/as if frozen, without consciousness of myself as of an object anywise distinct from the multiform scene which I contemplated from above.][761]

Dans son état de rêverie, il aime dominer la ville et la mer, sans bouger. Ce détachement altier est similaire à celui du flâneur, qui, lui, descend dans la rue mais sans vraiment interagir avec l'action qui s'y déroule. Il attache cette sensation à diverses formes de spiritualité : « mysticism, Behmenism, quietism » :

> For it seemed to me as if then first I stood at a distance and aloof from the uproar of life; as if the tumult, the fever, and the strife were suspended; a respite granted from the secret burthens of the heart; a sabbath of repose; a resting from human labours. [762]

En se sentant détaché de l'agitation de la vie, et de la ville, il trouve une paix mystique. Celle-ci est cependant ambiguë, car elle implique à la fois une « distance » physique et une connexion avec le monde qu'il domine. Il voit un symbolisme universel dans la ville, qui représente la terre « avec ses chagrins et ses tombeaux reculés au dernier plan, mais toujours à portée de la vue, et dans les limites de la mémoire » (« with its sorrows and its graves left behind, yet not out of sight, nor wholly forgotten »)[763] alors que la mer « avec son éternel mais doux balancement…pouvait représenter assez exactement l'intelligence, et la manière dont elle se

[760] *Idem*. Traduction p. 239.
[761] *Idem*. « Je tombais souvent dans ces sortes de rêverie sous l'influence de l'opium ; plus d'une fois il m'arriva, pour une nuit d'été, à une fenêtre ouverte d'où la vue s'étendant sur la mer à un mille de distance, en même temps que je pouvais jeter un regard presque circulaire sur une grande cité située à peu près à la même distance, je restais à cette fenêtre du coucher du soleil à son lever, et j'y passais toute la nuite sans faire un mouvement, [comme si j'étais gelé, sans avoir conscience de moi-même comme d'un être distinct dans la scène variée que se déployait au-dessous de moi.] » p. 240.(La traduction se base sur la version des *Confessions* datant de 1856.)
[762] *Idem*. « Il me semblait en effet que j'étais éloigné pour la première fois, séparé du grondement sonore de la vie, que la fièvre, la bataille, le tumulte étaient suspendus, qu'une trève garantissait au cœur le soulagement de ses fardeaux secrets » p. 240.
[763] *Idem*. Traduction p. 240.

berçait alors » (« in everlasting but gentle agitation…might not unfitly typify the mind and the mood which then swayed it »)[764].

Cette vision où il ne se déplace pas, mais reste immobile et détaché de la ville et du paysage qu'il observe, semble caractériser l'une des contradictions de la posture du flâneur : il est à la fois au centre en en-dehors de ce qu'il observe. Sous l'influence de l'opium, Thomas De Quincey est à la fois éloigné du monde et profondément lié à toutes les sensations associées à la ville et la mer. La manière de voir que Thomas De Quincey propose pourrait se présenter comme une forme d'empathie, se rapprochant de celle que Benjamin commente chez Flaubert, et celle de Vernon Lee. Ne pas se distinguer de l'environnement naturel et urbain, mais ressentir une connexion avec ces forces extérieures est une condition essentielle à la perspective pré-impressionniste de ce texte romantique. Il ne s'agit ni d'observation ni de participation, mais d'un état intermédiaire, qui repose non sur une focalisation sur le subjectif, mais sur une fragmentation de l'identité. La vue plongeante sur la ville et la mer fait partie, selon Barthes, d'un « effet d'intelligence souveraine, une sorte de surnaturel de la conscience », appartenant au « mythe (…) de l'intelligence panoramique qui résout, abolit la contradiction détails/ensemble : elle voit tous les détails mais d'un seul mouvement, d'un seul *temps* ».[765] Barthes associe cet effet panoramique à un « romantisme du Nord », qu'il situe en Angleterre et en Allemagne. Il s'agit d'un effet « cénésthésique », qui réunit les sensations en un tout.

Ses expériences de consommation d'opium incluent également des vues plus rapprochées de l'activité humaine de la ville. Le deuxième « spectacle » de la rue concerne justement le monde « normal » du marché, et cette fois-ci celui des travailleurs :

> For the sake, therefore, of witnessing, upon as large a scale as possible, a spectacle with which my sympathy was so entire, I used often on Saturday nights, after I had taken opium, to wander forth, without much regarding the direction or the distance, to all the markets and other parts of London to which the poor resort of a Saturday night, for laying out their wages.[766]

Les travailleurs se rendant au marché en fin de journée forment des scènes typiques de la vie urbaine, auxquelles l'auteur mêle en contrepoint son envie d'observer de loin ou d'en haut. Il peut observer ces scènes avec détachement, à travers le filtre de l'opium, n'étant à cette époque

[764] *Idem*. Traduction p. 240.
[765] Roland Barthes, *Le Neutre : Notes de Cours au Collège de France 1977-1978*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 209.
[766] Thomas de Quincey, *op cit.* « Par la suite, pour être dans la plus large mesure possible, témoin d'un spectacle qui s'accordait si bien avec mes dispositions sympathiques, je me laissais souvent aller le samedi soir, après avoir pris de l'opium, errant à l'aventure, me souciant peu de la direction ou de la distance, parcourant tous les marchés, et autres endroits de Londres où les pauvres gens vont le samedi soir dépenser leurs salaires. » p. 237.

plus en difficulté financière. Alors qu'il regarde la pauvreté avec « sympathie », il en a une image simplifiée, qui ne prend pas en compte la possibilité d'un sentiment plus complexe chez ceux qu'il observe au marché :

> Gradually I became familiar with their wishes, their difficulties, and their opinions. Sometimes there might be heard murmurs of discontent, but far oftener expressions on the countenance, or uttered in words, of patience, hope, and tranquillity. And taken generally (total impression), I must say that, in this point at least, the poor are more philosophic than the rich—that they show a more ready and cheerful submission to what they consider as irremediable evils or irreparable losses.[767]

Il a l'habitude de regarder les échanges entre les marchands et les clients comme une pièce de théâtre dont il connaît les répliques. Ceci lui donne une idée générale de cette section de la société, et il en déduit que les pauvres acceptent leur lot avec bonne humeur. Cette conclusion sur la nature des pauvres est décrite comme une « impression » ; les flâneries de Thomas De Quincey révèlent bien la subjectivité d'un homme de classe supérieure, malgré sa « sympathie », et sa première expérience très différente de Londres. Elles révèlent cependant également une forme de perception qui précède l'impressionnisme par sa conscientisation du point de vue subjectif de l'écrivain ou du narrateur.

Plus tard, le mot « spectacle » n'est plus employé pour décrire l'attrait de la vie publique, mais pour des visions purement intérieures : des rêves et des hallucinations provoquées par l'opium. Au coucher, il retrouve l'œil créatif de l'enfance, qui a le « pouvoir de peindre, pour ainsi dire, les ténèbres, toutes sortes de fantômes » (« power of painting, as it were upon the darkness, all sorts of phantoms »[768]). Chez l'enfant c'est à la fois un effet purement optique, « une affection mécanique de l'œil » (« a mechanical affection of the eye »), mais aussi un effort mental pour faire apparaître et disparaître ces images. En plus de ces impressions hallucinées, ses rêves produisent d'intenses « spectacles », d'une splendeur « au-delà du terrestre » (« more than earthly »[769]). Les rêves qui suivent son « état créatif de l'œil » (« creative state of the eye ») prolongent les impressions éveillées :

> so whatsoever things capable of being visually represented I did but think of in the darkness, immediately shaped themselves into phantoms of the eye; and by a process apparently no less inevitable, when thus

[767] *Idem*. « Peu à peu je me familiarisais avec les désirs, les embarras, les opinions du peuple. Parfois j'ai pu entendre quelques murmures de mécontentement, mais bien plus souvent l'attitude de ces gens, leur physionomie, leur langage exprimaient la patience, l'espoir et la tranquilité. Je dois dire qu'en général il m'en restait cette impression totale que les pauvres ont bien plus de philosophie pratique que les riches, et font preuve d'une résignation plus empressée et plus docile à l'égard de ce qu'ils considérent comme des maux sans remèdes ou des pertes irréparables. » p. 237.
[768] *Idem*.
[769] *Idem*.

> once traced in faint and visionary colours, like writings in sympathetic ink, they were drawn out by the fierce chemistry of my dreams into insufferable splendour that fretted my heart.[770]

Cette intensité des rêves le marque sur deux points particuliers : l'espace et le temps se présentent sur une autre échelle, et des souvenirs du passé qu'il avait oubliés lui reviennent. Des épisodes de sa vie, dont il ne saurait pas se souvenir éveillé, lui sont immédiatement reconnaissables dans ses rêves : « But placed as they were before me, in dreams like intuitions, and clothed in all their evanescent circumstances and accompanying feelings, I recognised them instantaneously. »[771]

Il imagine que les évènements de la vie « interpose a veil between our present consciousness and the secret inscriptions on the mind », mais que rien n'est réellement oublié, et la nuit illumine ces épisodes que l'on croyait perdus :

> …whether veiled or unveiled, the inscription remains for ever, just as the stars seem to withdraw before the common light of day, whereas in fact we all know that it is the light which is drawn over them as a veil, and that they are waiting to be revealed when the obscuring daylight shall have withdrawn.[772]

Il crée un contraste entre les réalités extérieures et intérieures, et c'est paradoxalement la lumière du jour qui nous cache ces symboles intérieurs qui nous ramènent à nous-mêmes. L'accès à notre inconscient à travers les rêves contribue à la construction d'une vision individuelle. Le lien entre l'écriture et l'évocation d'images subjectives contribue à la conception de la flânerie comme projection de soi sur les lieux.

Les rêves d'opium produisent des impressions puissantes qui changent la perception de l'espace et du temps. Il est perturbé par la « vaste expansion du temps » (« vast expansion of time »)[773], et les bâtiments ou les paysages « se montraient dans des proportions si vastes qu'elles dépassaient la limite du champ optique » (« exhibited in proportions so vast as the bodily eye is not fitted to receive »)[774]. L'architecture joue un rôle important dans ses rêves, et il compare ces visions impossibles de bâtiments à la série de gravures des rêves de Piranesi.

---

[770] *Idem*. « et par un processus apparemment non moins inévitable, lorsqu'une fois tracées dans des couleurs pâles et visionnaires, comme des écrits à l'encre sympathique, elles ont été entraînées par la chimie féroce de mes rêves dans une splendeur insupportable qui a effrayé mon cœur ». p. 283.

[771] *Idem*. « Disposés comme ils l'étaient devant moi, dans des rêves semblables à des intuitions, revêtus de tous leurs détails évanouis, de tous les sentiments qui les avaient accompagnés, je les reconnaissais immédiatement. » p. 283.

[772] *Idem*. « voilée ou découverte, l'inscription subsiste indéfiniment ; c'est ainsi que les étoiles semblent disparaître avant la lumière ordinaire du jour, mais nous savons que c'est cette lumière qui s'étend devant elles comme un voile, qu'elles attendent pour redevenir visibles que cette lumière du jour qui les obscurcit se retire à son tour. » p. 286

[773] *Idem*. Traduction p. 285.

[774] *Idem*. Traduction p. 285.

Il cite de nouveau Wordsworth, dont l'image d'une « cité puissante » (« mighty city ») à travers les nuages lui sert de comparaison de ses rêves d'architecture, car il s'agit d'une « nature sauvage des édifices » (« wilderness of building ») :

> Fabric it seem'd of diamond, and of gold,
> With alabaster domes, and silver spires,
> And blazing terrace upon terrace, high
> Uplifted; here, serene pavilions bright
> In avenues disposed; there towers begirt
> With battlements that on their restless fronts
> Bore stars—illumination of all gems![775]

Il s'agit encore d'un rappel que la fascination pour le milieu urbain commence bien avant la période des peintres impressionnistes, mais ici c'est la ville romantique, quasi-mystique qui est évoquée à travers les rêves d'opium. C'est un paysage urbain fantastique, et les images fluctuantes, la multiplication d'éléments architecturaux et les diverses illuminations, « flamboyantes » et « brillantes » (« blazing », « bright »), produisent une forme de flânerie qui ne peut être réelle, mais qui reflète toutefois ses déambulations citadines « agitées » (« restless »). Nous découvrons la géographie de la ville, mais c'est la ville en tant que spectre intérieur plutôt qu'une observation du réel. Les visages humains qui apparaissent dans ses rêves sont l'extension de sa « London life » des années précédentes, mais ils se mêlent à des images de la mer :

> the sea appeared paved with innumerable faces upturned to the heavens—faces imploring, wrathful, despairing, surged upwards by thousands, by myriads, by generations, by centuries: my agitation was infinite; my mind tossed and surged with the ocean.[776]

Des paysages imaginés se mêlent à des visions qui suggèrent le chaos humain de la vie urbaine. Cependant, cela rejoint les hallucinations et préoccupations de Thomas De Quincey lui-même à cette époque, et devient symbole historique et spirituel. La recherche d'Ann est également impliquée par ces myriades de visages, et dans son rêve de juin 1819, il l'imagine dans un cadre champêtre, mais avec l'image « comme une tache à l'horizon les dômes et les coupoles d'une

[775] « C'était un entassement de diamant et d'or/avec des dômes d'albâtre, des spires d'argent/des terrasses étincelantes, qui s'élevaient l'une sur l'autre/jusqu'au zénith ; là brillaient de tranquilles pavillons/disposés en avenues, là des tours couronnés/de créneaux, dont les bords toujours mobiles/étaient ornés d'étoiles, illumination de toutes les pierres précieuses » p. 285.

[776] *Idem*. « la mer paraissait pavée de faces innombrables tournées vers le ciels, les unes exprimaient la suppplication, la malédiction, le désespoir, d'autres surgissaient par milliers, par myriades, par générations ; mon agitation était au combe, mon esprit me semblait ballotté sur les vagues de l'océan, roulé dans les courbes des flots. » p. 292.

grande cité » (« as a stain upon the horizon, the domes and cupolas of a great city »)[777] d'une ville orientale apparaissant comme un fond chimérique.

Parfois, ses flâneries se situent entre l'observation neutre, ou qui se veut neutre, et ses expériences purement intériorisées malgré leur décor urbain. Dans les rues de Londres il ne cherche pas toujours à observer la vie qui s'y trouve, mais aussi à retrouver des souvenirs d'ailleurs, ou d'années précédentes. La première période à Londres laisse des traces « qui s'étaient enracinées si profondément dans ma constitution corporelle, quelles s'épanouirent et fleurirent » (« had struck root so deeply in my bodily constitution, that afterwards they shot up and flourished afresh »)[778]. Il fait un lien entre les souffrances de sa première période à Londres et celles d'une autre étape de sa vie, car « ces années bien plus lointaines étaient liées entre elles par des liens subtils de souffrance » (« years that were far asunder were bound together by subtle links of suffering »[779]) :

> And herein I notice an instance of the short-sightedness of human desires, that oftentimes on moonlight nights, during my first mournful abode in London, my consolation was (if such it could be thought) to gaze from Oxford Street up every avenue in succession which pierces through the heart of Marylebone to the fields and the woods; for that, said I, travelling with my eyes up the long vistas which lay part in light and part in shade, "that is the road to the North, and therefore to ___, and if I had the wings of a dove, that way I would fly for comfort." Thus I said, and thus I wished, in my blindness.[780]

Sa vision est mise en question, et nuancée par les désirs qu'il projette sur son entourage physique. Il ne voit pas la ville en elle-même, même s'il présente sa géographie et crée un rapport entre elle et le nord de l'Angleterre, où il rêve de retourner malgré les difficultés qu'il y a connues. Les rues sont dénuées de leurs qualités réelles, et deviennent simplement une surface sur laquelle Thomas De Quincey projette son état intérieur, plutôt que de faire des observations détachées. La fonction de la flânerie dans le texte s'en trouve donc renversée, l'accent étant mis sur la subjectivité de l'auteur. Il crée un état paradoxal où l'observation est intérieure plutôt qu'extérieure, et le lecteur découvre son point de vue à travers l'objet qu'il regarde. Pendant sa deuxième période à Londres, la ville continue d'inspirer des rêves de départ vers le nord :

---

[777] *Idem*. Traduction p. 297.
[778] *Idem*.
[779] *Idem*.
[780] *Idem*. « Ici je note un trait qui prouve combien, dans nos désirs, nous avons la vue courte. Lors de mon premier et pénible séjour à Londres, quand les nuits étaient claires, ma consolation, si l'on peut lui donner ce nom, était d'aller à Oxford Street, et contempler de là les avenues qui se succèdent depuis le centre de Marylebone jusqu'à la campagne et aux forêts. Car, me disais-je, en promenant mes regards le long des perspectives infinies dont un côté était éclairé et l'autre obscur, voilà la route qui mène vers le Nord, et par conséquent à ___, et si j'avais les ailes de la colombe, c'est là que je m'envolerais pour trouver le bonheur ». » p. 218.

> Meantime, I am again in London, and again I pace the terraces of Oxford Street by night; and oftentimes, when I am oppressed by anxieties that demand all my philosophy and the comfort of thy presence to support, and yet remember that I am separated from thee by three hundred miles and the length of three dreary months, I look up the streets that run northwards from Oxford Street, upon moonlight nights, and recollect my youthful ejaculation of anguish…[781]

Cette fois-ci, le nord représente également sa femme, qui s'y trouve, et à qui il s'adresse dans ce passage. Les différentes périodes de difficulté, et l'envie d'être ailleurs que chacune de ces périodes inspire, forme un tout. Ces différents fragments se rejoignent et il y accède à travers les images de la ville de nuit, et les souvenirs que la ville évoque. Londres apparaît aussi dans ses rêves, le ramenant à la vue familière d'Oxford Street, avec l'apparition de la camarade de ses premières années à Londres, Anne :

> Her looks were tranquil, but with unusual solemnity of expression, and I now gazed upon her with some awe; but suddenly her countenance grew dim, and turning to the mountains I perceived vapours rolling between us. In a moment all had vanished, thick darkness came on, and in the twinkling of an eye I was far away from mountains, and by lamplight in Oxford Street, walking again with Ann—just as we walked seventeen years before, when we were both children.[782]

Les rêves le ramènent à la ville de sa jeunesse, à travers des effets visuels fantastiques, transformant un paysage de montagne en artère londonienne. Bien que certaines des flâneries de Thomas De Quincey nous présentent des observations urbaines, la ville est profondément attachée à son intériorité. La figure d'Anne reste une présence fantomatique dans ses promenades réelles à Londres même des années après, et souligne à nouveau la subjectivité de son regard :

> During some years I hoped that she did live; and I suppose that, in the literal and unrhetorical use of the word myriad, I may say that on my different visits to London I have looked into many, many myriads of female faces, in the hope of meeting her. I should know her again amongst a thousand, if I saw her for a moment… [783]

L'immensité de la ville, et le grand nombre de femmes qu'il y voit, se réduisent à sa recherche de cette figure de son passé. Il n'est pas capable de percevoir la ville uniquement en tant que

---

[781] *Idem*. « Pendant ce temps je suis à Londres, je parcours de nouveau les trottoirs d'Oxford Street. Souvent, accablé par des inquiétudes qui ne seraient supportables que grâce à toute ma philosophie et à ta présence secourable, je me souviens que je suis séparé de toi par la distance de trois cents milles et par la longueur terrible de trois mois ; je considère, par les nuits claires, les rues qui vont d'Oxford Street vers le Nord ; je me souviens de ces appels que dans ma jeunesse je jetais avec angoisse… » p. 219.

[782] *Idem*. Je traduis : « Son regard était tranquille, mais avec une solennité d'expression inhabituelle, et je la regardais maintenant avec une certaine crainte ; mais soudain son visage s'estompa et, se tournant vers les montagnes, j'ai senti des vapeurs se répandre entre nous. En un instant, tout avait disparu, l'obscurité épaisse s'était allumée, et en un clin d'œil, j'étais loin des montagnes, et à la lumière des lampes dans Oxford Street, marchant à nouveau avec Ann, tout comme nous marchions dix-sept ans auparavant, quand nous étions tous deux enfants. »

[783] *Idem*. « Pendant plusieurs années, j'espérai qu'elle était vivante : qu'on prenne le mot de myriade non dans le sens figuré, mais littéral ; pendant mes passages à Londres, j'ai regardé en face des myriades de visages féminins, dans l'espoir de retrouver Anne. Je la reconnaîtrais encore entre mille, même en la voyant un seul instant. » p. 216.

flâneur détaché, il y projette ses envies et ses souvenirs. Les premières expériences de Londres relatées par Thomas De Quincey sont celles d'un « érudit affamé » (« famishing scholar »), et ce rapport désespéré à la ville ne le quitte jamais complètement. Dans la *Faim* de Hamsun, le narrateur parcourt également la ville dans une situation de nécessité, et l'état intérieur du flâneur est projeté sur la ville qu'il parcourt jour après jour dans l'espoir de se faire publier et nourrir. Le personnage rappelle aussi certains aspects de l'érudit affamé de Thomas De Quincey, suggérant un lien entre la flânerie et ses modes de perception pré- et post-impressionnistes. Comme Thomas De Quincey, le narrateur s'identifie immédiatement (ici dès la première ligne) à travers sa situation d'ambulant, imposée par un manque d'argent :

> Det var i den Tid, jeg gik omkring og sulted i Kristiania, denne forunderlige By, som ingen forlader, før han har fået Mærker af den . . . .[784]

Le début du roman souligne la nécessité pour le personnage de se mélanger à la foule, car il ne s'agit pas seulement d'un besoin financier, mais aussi d'une attirance profonde. Il regarde d'abord la vue depuis sa fenêtre :

> Jeg åbned Vinduet og så ud. Der, hvor jeg stod, havde jeg Udsigt til en Klædesnor og en åben Mark; langt ude lå Gruen tilbage af en nedbrændt Smedje, hvor nogle Arbejdere var i Færd med at rydde op. Jeg lagde mig med Albuerne ned i Vinduet og stirred ud i Luften. Det blev ganske vist en lys Dag, Høsten var kommet, den fine, svale Årstid, hvori alting skifter Farve og forgår. Støjen var allerede begyndt at lyde i Gaderne og lokked mig ud; dette tomme Værelse, hvis Gulv gynged op og ned for hvert Skridt jeg tog henover det, var som en gisten, uhyggelig Ligkiste…[785]

Il domine le paysage urbain comme chez Thomas De Quincey, mais ne parvient pas à rester distant de ce qu'il observe. L'impression de claustrophobie à l'intérieur, et de tentation de rejoindre la vie urbaine déjà affairée soulignent un aspect instinctif de la flânerie chez Hamsun : le narrateur ressent la nécessité d'assimiler un maximum d'impressions sensorielles dans les rues de Kristiania. L'accumulation d'impressions sensorielles lui donne un sentiment de puissance :

> Klokken var ni. Vognrammel og Stemmer fyldte Luften, et uhyre Morgenkor, blandet med Fodgængernes Skridt og Smældene fra Hyrekuskenes Svøber. Denne støjende Færdsel overalt oplived mig straks, og jeg begyndte at føle mig mer og mer tilfreds. Intet var fjærnere fra min Tanke end blot at gå en Morgentur i frisk Luft. Hvad kom Luften mine Lunger ved? Jeg var stærk som en Rise og kunde

[784] Knut Hamsun, *Sult*, 1890, en ligne : http://www.gutenberg.org/files/30027/30027-h/30027-h.htm « C'était au temps où j'errais, la faim au ventre, dans Christiania, cette ville singulière que nul ne quitte avant qu'elle lui ait imprimé sa marque » Traduction française par Georges Sautreau : Knut Hamsun, *La Faim*, Paris, 11-13 Editions, 2016, p. 13.

[785] *Idem*. « J'ouvris la fenêtre et regardais dehors. D'où j'étais, j'avais vue sur une corde à linge et un terrain vague ; tout au bout, il restait, de l'incendie d'une forge, un foyer éteint que quelques ouvriers étaient en train de déblayer. Je m'accoudai à la fenêtre, et examinai le ciel. Il allait certainement faire une belle journée. L'automne était venu, la saison délicate et fraîche où toutes choses changent de couleur et passe de vie à trépas. Dans les rues le vacarme avait déjà commencé et ce bruit m'attirait dehors. Cette chambre vide dont le plancher ondulait à chaque pas que j'y faisais était pareille à un lugubre cercueil disjoint. » p. 14.

> standse en Vogn med min Skulder. En fin, sælsom Stemning, Følelsen af den lyse Ligegladhed, havde bemægtiget sig mig. Jeg gav mig til at iagttage de Mennesker, jeg mødte og gik forbi, læste Plakaterne på Væggene, modtog Indtryk fra et Blik, slængt til mig fra en forbifarende Sporvogn, lod hver Bagatel trænge ind på mig, alle små Tilfældigheder, som krydsed min Vej og forsvandt.[786]

Cette énumération de « bagatelles », les différents sons de la rue ainsi que les impressions visuelles, forment autant de données sensorielles qui alimentent l'envie de flânerie du narrateur. L'effet de liste rappelle le texte d'Andersen, et semble faire partie d'un trope de la représentation de villes : le milieu urbain déborde de nouvelles sensations que l'on n'arrive pas à ordonner et produit donc naturellement une forme d'impressionnisme, même si la perception du narrateur apporte malgré tout son propre ordre. Chez Hamsun, le narrateur joue un rôle plus clairement stylistique que dans les textes Thomas De Quincey ou d'Andersen, car il est également l'exemple du fonctionnement des modes de pensée correspondant au chaos moderne, étant le véhicule de ces impressions sensorielles. L'observation des passants est une source de plaisir, qui lui donne une impression de bien-être, et de pouvoir ; alors que Thomas De Quincey se sent en position de contrôle (« command ») depuis sa fenêtre, le narrateur de Hamsun trouve ce sentiment au contact direct avec le milieu urbain, qui semble remplacer les nécessités physiques ordinaires. Au début du roman son état de faim est déjà évoqué, mais il est surpassé par le plaisir de « l'impression de ce gai matin » (« Indtrykket af den glade Morgen »)[787]. Le mal-être du narrateur semble même augmenter sa réceptivité aux impressions :

> Så fremmed, som jeg i dette Øjeblik var for mig selv, så fuldstændig et Bytte for sære, usynlige Indflydelser, foregik der intet omkring mig, uden at jeg lagde Mærke til det. En stor brun Hund sprang tværs over Gaden, henimod Lunden og ned til Tivoli; den havde et ganske smalt Halsbånd af Nysølv. Højere op i Gaden åbnedes et Vindu i anden Etage, og en Pige lagde sig ud af det med opbrættede Ærmer og gav sig til at pudse Ruderne på Ydersiden. Intet undgik min Opmærksomhed, jeg var klar og åndsnærværende, alle Ting strømmed ind på mig med en skinnende Tydelighed, som om der pludselig var bleven et stærkt Lys omkring mig.[788]

---

[786] *Idem*. « Il était neuf heures. Le bruit des voitures et des voix emplissait l'air : immense chœur matinal où se fondaient les pas des piétons et les claquements de fouet des cochers. Ce bruyant trafic de toutes parts me redonna aussitôt de l'énergie et je commençais à me sentir de plus en plus content. Rien n'était plus loin de ma pensée qu'une simple promenade dans l'air frais du matin. Qu'importait l'air à mes poumons ? J'étais fort comme un géant et j'aurais pu arrêter une voiture avec mon épaule. Un sentiment étrange et délicat s'était emparé de moi, le sentiment de toute cette joyeuse insouciance. Je me mis à observer les gens que je croisais ou dépassais, et j'allais, lisant les affiches sur les murs, cueillant l'impression d'un regard qu'on me lançait d'un tram en marche, laissant entrer en moi les moindres bagatelles, toutes les menues contingences qui croisaient ma route et disparaissaient. » p. 17.

[787] *Idem*. Traduction p. 17.

[788] *Idem*. « Si étranger que je fusse à moi-même en ce moment, et entièrement en proie à des influences invisibles, je remarquais pourtant tout ce qui se passait autour de moi. Un grand chien brun traversa la rue en courant, aux environs du square du Lund, et descendit vers Tivoli ; il portait un étroit collier de métal blanc. Plus haut dans la rue, une fenêtre s'ouvrit au premier étage ; une bonne s'y pencha, les manches retroussées, et se mit en devoir de nettoyer les vitres de l'extérieur. Rien n'échappait à mon attention, j'avais toute ma clarté et ma présence d'esprit,

Initialement, il perçoit tout avec intensité et clarté, malgré son sentiment de confusion par rapport à sa propre identité, qui est mise en question par son comportement étrange. Il est donc tout aussi conscient de son propre rôle dans l'espace urbain qu'il occupe, et son interaction avec cet entourage le distingue des flâneurs typiques, qui s'en détachent. La sensibilité aux impressions devient cependant rapidement un poids, car souvent les « bagatelles » innocentes qu'il observe déclenchent un processus de réflexion obsessionnelle :

> Jeg kunde ikke sætte mig på en Bænk for mig selv eller røre min Fod noget Sted hen, uden at blive overfaldt af små og betydningsløse Tilfældigheder, jammerlige Bagateller, som trængte ind i mine Forestillinger og spredte mine Kræfter for alle Vinde. En Hund, som strøg mig forbi, en gul Rose i en Herres Knaphul, kunde sætte mine Tanker i Vibren og optage mig for længere Tid.[789]

Ses pensées forment un flux incontrôlable, qui s'alimente à travers les sensations physiques immédiates. Il se croit victime d'une punition divine, et des injonctions contre un dieu injuste prolifèrent dans le roman. Il devient véhicule de sensations et d'impressions de toutes sortes, et perd ses forces. Le sentiment d'être affaibli, ou réduit par l'impact des nombreuses impressions qui le possèdent, rejoint une sensation physique de déconnexion intérieure :

> Jeg havde så tydelig mærket, at når jeg sulted lidt længe ad Gangen, var det ligesom min Hjærne randt mig ganske stille ud af Hovedet og gjorde mig tom. Mit Hoved blev let og fraværende, jeg følte ikke længer dets Tyngde på mine Skuldre, og jeg havde en Fornemmelse af, at mine Øjne glante altfor vidtåbent, når jeg så på nogen.[790]

Une impression de vide se dégage, ou d'être physiquement réduit. Cependant, il est également excessivement conscient de son impact sur son entourage, et de l'effet de son regard. Sa flânerie est caractérisée par l'observation perçante des scènes de rue, et l'absorption de sensations, mais il doit cependant maîtriser la perception que d'autres peuvent avoir de lui. Il n'est donc pas capable d'objectivité, et en regardant les autres, il imagine qu'il est aussi l'objet de leur regard. Parfois, l'impact des sensations environnantes est trop intense pour qu'elles puissent être observées avec justesse :

> Jeg var ikke syg, men mat, jeg begyndte at svede. Jeg tænkte mig hen på Stortorvet, forat hvile lidt; men Vejen var lang og besværlig; endelig var jeg dog næsten fremme, jeg stod på Hjørnet af Torvet og Torvegaden. Sveden randt ned i mine Øjne, dugged mine Briller og gjorde mig blind, og jeg var netop

---

le flot des choses me pénétrait avec une netteté étincelante comme si une lumière intense s'était faite subitement autour de moi. » pp. 26-27.

[789] *Idem.* « Je ne pouvais m'asseoir à l'écart sur un banc ni mettre un pied quelque part sans être assailli par de petites contingences insignifiantes, de misérables bagatelles qui s'insinuait parmi les représentations de mon esprit et dispersaient mes forces à tous les vents. Un chien qui me frôlait, une rose jaune à la boutonnière d'un monsieur, pouvaient mettre mes pensées en branle et m'occuper pendant longtemps. » p. 31.

[790] *Idem.* « J'avais remarqué très nettement que si je jeûnais pendant une période assez longue, c'était comme si mon cerveau coulait tout doucement de ma tête et me laissait vide. Ma tête devenait légère et comme absente, je n'en sentais plus le poids sur mes épaules, et, si je regardais quelqu'un, j'avais la sensation que mes yeux étaient fixés et démesurément ouverts. » p. 33.

> standset, forat tørre mig af en Smule. Jeg mærked ikke, hvor jeg stod, jeg tænkte ikke over det; Larmen omkring mig var frygtelig.[791]

L'excès de sensations physiques réduit la sensibilité, la remplaçant par un sentiment d'impuissance. Le bruit excessif est la seule indication qu'il n'est pas seul dans la rue, et l'expérience de la flânerie devient donc autant un processus intérieur qu'une observation du monde extérieur. Il est envahi par les sensations de la ville, mais ici incapable de les interpréter ou même de les identifier. L'écriture est également un processus dominé par les sensations, qui sont parfois utiles et parfois dérangeantes, et l'impression de vide mental est associée à l'incapacité d'écrire :

> En Nat havde jeg skrevet en Føljeton til ti Kroner, nu kunde jeg ikke skrive noget mer, jeg kunde aldeles ikke skrive noget mer, mit Hoved blev straks tomt, såsnart jeg forsøgte. Ja, jeg vilde have en Ende på det nu! Og jeg gik og gik.[792]

Il se remet à la flânerie quand il ne peut pas écrire, mais elle ne produit pas de résultats concrets. L'impression (« indtryk »), qui contient la même suggestion d'imprimerie que l'équivalent latin, n'est pas associée à une transcription permanente. Au contraire, l'excès d'impressions est nocif à l'écriture :

> Alle Ting indvirked på mig og distrahered mig, alt, hvad jeg så, gav mig nye Indtryk. Fluer og små Myg satte sig fast på Papiret og forstyrred mig; jeg pusted på dem, forat få dem væk, blæste hårdere og hårdere, men uden Nytte. De små Bæster lægger sig bagud, gør sig tunge og stritter imod, så deres tynde Ben bugner. De er slet ikke til at flytte af Pletten. De finder sig noget at hage sig fast i, spænder Hælene mod et Komma eller en Ujævnhed i Papiret og står uryggelig stille sålænge, til de selv finder for godt at gå sin Vej.[793]

L'environnement fournit des distractions infinies, et l'invasion de moucherons sur sa page démontre de manière concrète le combat entre l'écriture et la réceptivité aux impressions. Ils se mêlent à la ponctuation, s'inscrivant dans son texte à la place de ses idées propres. L'un de ses projets d'écriture, une pièce de théâtre se focalisant sur la période médiévale, exemplifie la déconnexion entre le personnage écrivain et ses observations. Le narrateur de Hamsun reflète

---

[791] *Idem*. « Je n'étais pas malade, mais épuisé, je commençais à transpirer. Je pensai aller au Grand-Marché me reposer un peu ; mais le chemin était long et difficile ; finalement j'étais presque arrivé, j'étais au coin de la place et de la rue du Marché. La sueur me coulait dans les yeux, embuait mes lunettes, me rendait aveugle et je m'étais arrêté précisément pour m'essuyer un peu. Je ne fis pas attention à l'endroit où je me trouvais, je n'y réfléchis pas ; le bruit autour de moi était effroyable. » p. 179.

[792] *Idem*. « Une nuit j'avais écrit un feuilleton de dix couronnes, maintenant je ne pouvais plus rien écrire, je ne pouvais absolument plus rien écrire, ma tête devenait vide aussitôt que j'essayais. Oui, je voulais en finir ! Et je marchais, marchais. » p. 174.

[793] *Idem*. « Tout m'influençait et me distrayait, tout ce que je voyais me faisait une impression neuve. Des mouches et de petits moucherons se posaient sur mon papier et me dérangeait ; je soufflais dessus pour les chasser, je soufflais de plus en plus fort, mais sans succès. Les petites brutes se calent sur leur derrière, se font lourdes et résistent, dans un effort qui courbe leurs pattes grêles. Il n'y a pas moyen de les faire bouger de place. Elles trouvent un point où s'accrocher, arc-boutent les talons sur une virgule ou une aspérité du papier et restent immobiles, inébranlables, aussi longtemps qu'elles-mêmes ne trouvent pas bon de s'en aller. » p. 35.

les idées de Shields sur la fonction du flâneur, qui est « le plaisir de l'auteur qui n'écrit pas mais dont l'œil observateur se projette néanmoins directement sur la page du romancier » (« the indulgent fantasy of the writer not writing but whose observing eye nonetheless transmits directly to the novelist's page. »)[794] L'observation est la « raison d'être » du flâneur, et c'est cela qui le fait avancer dans la rue, d'aller « de vues en vues » (« from sight to sight »[795]. Lui-même n'est donc qu'un véhicule pour ces sensations et impressions, aussi vides que la marchandise (« as empty as the commodity form »), comme Shields le note. Aux moments où il réussit à produire quelques pages, nous voyons cependant le flot du texte présenté comme le flot des impressions de rue :

> Det var som en Åre var sprunget i mig, det ene Ord følger efter det andet, ordner sig i Sammenhæng, danner sig til Situationer; Scene dynger sig på Scene, Handlinger og Repliker vælder op i min Hjærne, og et underfuldt Behag griber mig. Jeg skriver som en besat og fylder den ene Side efter den anden, uden et Øjebliks Pause. Tankerne kommer så pludseligt på mig og vedbliver at strømme så rigeligt, at jeg mister en Masse fine Biting, som jeg ikke hurtigt nok får skrevet ned, skønt jeg arbejder af alle Kræfter. Det fortsætter at trænge ind på mig, jeg er fyldt af mit Stof, og hvert Ord, jeg skriver, blir lagt mig i Munden.[796]

La productivité soudaine est décrite avec la même frénésie que les différentes impressions de la rue, qui peuvent lui faire perdre ses forces, ou l'accumulation de « bagatelles » qui servent de distractions. Ici les idées apparaissent de la même manière incontrôlable, et malgré le sentiment de plaisir à les transcrire, il se trouve incapable de tout retenir ou transmettre. Il ne maîtrise pas cette inspiration, elle semble le posséder, il est « obsédé » (« besat »), et il en devient l'outil presque passif. La puissance de ces idées le possède même physiquement ; il en est envahi, ou rempli. C'est une image de récipient vide qui caractérise l'écriture, l'inspiration étant une influence externe. Il y attribue une qualité mystique, car de ces pages inspirées émanent « une vapeur singulièrement dense de lumière et de couleurs » (« En underlig, tæt Damp af Lys og Farver »)[797]. Chez Hamsun, le processus de l'écriture est parallèle à celui de

[794] Rob Shields, « Fancy Footwork: Walter Benjamin's Notes on Flânerie », in Keith Tester (ed), *The Flâneur*, Abingdon, Routledge, 2015, p. 64.
[795] *Ibid*. p. 65.
[796] Knut Hamsun, *Sult*, 1890, en ligne : http://www.gutenberg.org/files/30027/30027-h/30027-h.htm « C'est comme si une veine avait éclaté en moi : un mot suit l'autre, ils s'ordonnent, s'enchainent, logiquement se forment en situations ; les scènes s'entassent les unes sur les autres, les actions et les répliques surgissent dans mon cerveau, et j'éprouve un étrange bien-être. J'écris comme un possédé et je remplis une page après l'autre sans un instant de répot. Les pensées tombent sur moi si soudainement et continuent d'affluer avec une telle abondance que je perds une foule de détails accessoires : je ne parviens pas à les écrire assez vite, bien que je travaille de toutes mes forces. L'inspiration persiste à me presser, je suis tout plein de mon sujet et chaque mot que j'écris m'est comme dicté. » p. 49.
[797] *Idem*. Traduction p.50.

la flânerie, et malgré l'énumération des impressions de la rue, ou des éléments de l'écriture, les deux gardent un aspect insaisissable.

Dans *Parmi les paysans français* (1889) Strindberg emploie des techniques impressionnistes pour capturer ses observations de la vie rurale et des villes de province. Son intention était de produire une combinaison de texte et photographies qui formerait « une collection ethnographique » (« en etnografisk samling »)[798].

Le projet est presque scientifique, et comprend des interviews de paysans, accompagnées de photos, ainsi que des observations plus générales sur la société. Il était important pour Strindberg que les paysans soient dans leur « milieu » naturel, et que cet entourage soit dépeint de la manière objective du « non-artiste », s'intéressant plutôt à la géographie et la botanique[799]. Les traces du naturalisme sont visibles dans cette conception du texte, mais accompagnées d'aspects plus expérimentaux : les voyages de Strindberg dans la France rurale font se croiser de nouvelles technologies—le train et la photographie—qui auront un impact clair sur la représentation des sociétés. Son regard détaché est celui du flâneur, et en-dehors du milieu urbain, c'est la modernité rurale qui l'intéresse : les innovations en matière de technologie agricole, mais aussi la vision sociale des paysans.

Annie Bourguignon souligne le « caractère novateur » de ce texte, le considérant comme « l'un des textes fondateurs du genre du « reportage d'écrivain », dans la mesure où il constitue à la fois une poétique du reportage…une mise en œuvre pratique de cette poétique et un modèle dont s'inspireront ensuite bien des écrivains suédois… »[800]. Cette poétique repose sur la complexité du « je » : car malgré les pronoms qui « laissent penser qu'il s'agit d'August Strindberg », « le lecteur n'apprend toutefois rien de ce que vit, ressent ou projette ce 'je', sauf dans les cas où cette expérience vécue, ces sentiments, ces projets renseignent sur la France rurale »[801]. Ce « je » devient alors « un moyen au service de la représentation », doté d'une « fonction de perception dans un domaine bien délimité »[802], mais celle-ci n'est pas objective. La nature paradoxale de cette voix narrative nous semble revenir à un trait essentiel de l'impressionnisme dans le texte : pour faire voir son lecteur il est nécessaire de proposer une

[798] August Strindberg, *Bland Franska Bönder*, 1889, en ligne : http://runeberg.org/strindbg/franbond/ Traduction p. 106.
[799] *Idem*. Traduction p. 107.
[800] Annie Bourguignon, *Le reportage d'écrivain : étude d'un phénomène littéraire à partir des textes suédois et d'autres textes scandinaves*, Berne, Peter Lang, 2004, p. 119.
[801] *Ibid*., p. 111.
[802] *Ibid*., p. 112.

figure médiatrice par laquelle ce dernier peut accéder lui-même aux images restituées dans le texte. Cette conscience intermédiaire ne peut cependant pas être neutre, mais elle peut essayer de proposer une forme de « subjectivité universelle », qui partage ses perceptions sans nier leur individualité.

La puissance visuelle de *Parmi les paysans français* vient de la variété de techniques employées pour évoquer des images : la photographie, les images en mouvement depuis le train et les impressions visuelles subjectives. Le mouvement rapide du train qui survole le paysage, faisant ressortir certains aspects et rendant d'autres flous, crée un lien entre l'image en mouvement et l'impressionnisme. Un autre aspect renforce la puissance visuelle de l'écriture : les photographies que Strindberg comptait inclure dans son ouvrage ont été perdues. Le texte fait alors le travail des deux formes, fournissant parfois une description des photographies manquantes.

Strindberg avertit lui-même contre les risques de sa démarche d'observation depuis le train, qui résulte en une vérification des connaissances plutôt que de nouvelles découvertes. Comme le souligne Bourguignon, en comparant *Parmi Les Paysans Français* au travail similaire de Henry James *A Little Tour in France* (1884), la nouveauté était essentielle au programme de Strindberg dans ce travail, et les visites historiques l'intéressaient peu[803]. Au contraire, là où l'auteur américain se focalisait sur les monuments importants, Strindberg associe des villes historiques connues à de nouvelles pratiques méconnues, comme par exemple le jardinage à Amiens, et déclare même que les menhirs en Bretagne « ne sont pas au programme » puisqu'ils ne sont pas « d'actualité »[804].

Il ne se focalise pas sur une image de la France comme pays de tourisme artistique, malgré l'image que nous avons aujourd'hui d'une étape parisienne nécessaire dans l'édification des artistes et écrivains scandinaves, mais à travers la réalité quotidienne de ses citoyens. Il note que la France est Paris-centrique, et que le reste du pays est la province, souhaitant s'éloigner du centre de la culture dominante, et des classes dominantes également (nous apprenons par exemple qu'il effectuait ses voyages en train en troisième classe). Ceci reflète sa recherche littéraire, et celle de la Percée Moderne, tout en prenant la forme du reportage. Cependant,

[803] *Ibid*. p. 110. Anna Westerstahl Stenport compare également les travaux de Strindberg et Henry James, notant que Henry James place ses observations dans un contexte historique très soutenu par l'industrie touristique française. Anna Westerstahl Stenport, *Locating August Strindberg's Prose: Modernism, Transnationalism, and Setting*, Toronto, Toronto University Press, 2010, p. 63.
[804] Annie Bourguignon, *op cit*., p 168.

comme Westerstahl Stenport le note, il s'agit d'un travail basé sur les observations subjectives, et les photographies, qui ne sont plus que textuelles, sont présentées d'un point de vue précis[805]. Nous pouvons voir les traces de la préparation de ce double travail dans ses lettres de la même période, qui expriment même une frustration contre la représentation esthétique, et contre le fait de « n'être qu'un artiste »[806]. Sa seule « concession à l'art » serait donc d'employer le « pittoresque » dans son reportage[807]. Ce mélange d'objectifs artistiques et scientifiques existe dans des scènes comme celle qui décrit le marché en Haute-Saône :

> Här finnas meloner, blomkål, salladväxter, gurkor, allt av sekunda eller tertia vara, och det hela ser fattigt ut, oaktat man befinner sig i departementet Haute-Saônes huvudstad.[808]

Les listes donnent une impression d'énumération précise, et même scientifique, mais peuvent aussi produire un effet poétique. Dans *Vertiges de la liste* Umberto Eco distingue entre les listes "pratiques" et "poétiques", et chez Strindberg une tension semble exister entre ces deux variantes[809]. Dans son objectif de reporteur, Strindberg note précisément et simplement les éléments présents pour représenter fidèlement son observation, mais la juxtaposition d'éléments peut aussi impliquer une visualisation plus poétique ou artistique. Selon Eco, l'aspect poétique de l'énumération vient de son effet sonore[810], mais ici la liste d'aliments semble peindre une nature morte, qui mène ensuite à une observation sur le niveau de vie dans cette région. Il fournit également une liste de prix des principaux produits agriculturels, renforçant l'ancrage de son reportage dans la réalité concrète par une "liste pratique". Il emploie une stratégie visuelle similaire pour observer les "types" anthropologiques :

> Låter man blicken flyga över det hundratal kvinnor, som här äro samlade, och söker få ett totalintryck, så stannar man vid en typ, som är mera lång och mager än låg och fet. Ansiktena äro torra och infallna, snarare germaniskt osköna, och tänder fattas.[811]

---

[805] Anna Westerstahl Stenport, *Locating August Strindberg's Prose: Modernism, Transnationalism, and Setting*, *Toronto*, Toronto University Press, 2010, p. 64.
[806] Régis Boyer, « En lisant *Bland Franska Bonder* : En français dans le texte » dans *Strindberg et la France*, Almqvist et Wiksell, Stockholm, 1994.
[807] *Idem*.
[808] August Strindberg, *Parmi Les Paysans Français*, 1889, http://runeberg.org/strindbg/franbond/ « On y trouve des melons, des choux-fleurs, des laitues, des concombres, tous de deuxième ou troisième choix, et le tout paraît pauvre, bien que nous soyons dans la préfecture de la Haute-Saône. » p. 116.
[809] Umberto Eco, *Vertiges de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.
[810] Eco donne également un sens spirituel à la liste, qui va vers l'infini. Boyer voit une fonction similaire dans l'utilisation de mots français dans le texte, qui viennent parfois d'un « désir de précision plus grande », mais apporte également une « qualité musicale, poétique », voire « mystique ». Régis Boyer, « En lisant *Bland Franska Bonder* : En français dans le texte » dans *Strindberg et la France*, Almqvist et Wiksell, Stockholm, 1994.
[811] August Strindberg, *Parmi Les Paysans Français*, 1889, http://runeberg.org/strindbg/franbond/ Je traduis : « Si on laisse son regard planer sur la centaine de femmes réunies ici et que l'on cherche à avoir une impression d'ensemble, on s'arrête sur un type qui est plutôt grand et maigre que petit et gros. Les visages sont secs et enfoncés, d'une laideur plutôt germanique, et il leur manque des dents. » p. 116.

Le texte se présente très clairement comme une observation subjective, même si celle-ci implique (par l'utilisation de "on") que tout observateur ferait la même. Nous suivons le regard de Strindberg pour obtenir une "impression totale" du genre de visage féminin que l'on trouve dans cette région. Il s'agit donc d'un désir scientifique de classifier et de trouver des exemples généraux qui rejoint la généralisation essentielle à une représentation impressionniste, dominée par la vision générale des choses, plutôt que l'étude de spécificités. Ceci est suivi par une autre liste, qui continue à la fois l'interrogation anthropologique et sa création d'un tableau résumant ce qu'il a observé en Haute Saône :

> Vilken blandad ras här måste existera kan man tänka sig, då mann erinrar att denna ort omväxlande varit intagen av kelter, romare, allemanner, burgunder, hunner (Attila), araber, normanner, ungrare, tyskar, svenskar och spanjorer.[812]

Cette fois-ci, une référence historique très brève à la généalogie de la région permet de créer un effet visuel, à travers l'exotisme des différentes origines géographiques.

La notion d'une « impression totale » figure également dans sa description de la Touraine, mais pour décrire le paysage :

> Och så börjas lustfärden genom det ljuvligaste land, ljuvligt som Normandies pays de Bray, men på ett annat sätt. Det hela har såsom totalimpression kvarlämnat i mitt öga minnet av ett enda stort fruktstycke, målat på en femtio kilometers lång duk, som rullas från väster till öster.[813]

Ici les termes sont plus picturaux, faisant explicitement référence à la peinture. La nature morte apparaît concrètement, à travers cette impression d'une peinture étendue sur une grande distance. Un lien plus élaboré avec l'art pictural apparaît au début du deuxième chapitre :

> Om man en sommardag går ut ur byn, öppnar sig genast utsikten över ett högt slättlandskap och man har intrycket av något mycket ljust, öppet, glatt, mjukt; man känner att man är i La Belle France. Inga starka skuggor, inga hårda linjer; luften är nästan alltid disig med teinter i violett, föremålen smälta samman, om också ej som i Corots dimmiga landskap.[814]

Il s'agit de nouveau d'une « impression totale », qui est ici décrite seulement comme une « intryck ». Cet effet d'ensemble rappelle l'aspect « synthétique et abréviateur » que

[812] *Idem*. « On peut facilement s'imaginer quelle race mélangée doit exister ici, si on se souvient que cette région a été alternativement occupée par les Celtes, les Romains, les Francs, les Burgondes, les Huns (Attila), les Arabes, les Normands, les Hongrois, les Allemands, les Suédois et les Espagnols. » p. 116.
[813] *Idem*. « Alors commence un voyage d'agrément dans le plus doux des pays, doux comme le pays de Bray en Normandie, mais d'une autre manière. L'impression générale qui est restée dans mon souvenir est celle d'un morceau de fruit immense peint sur une toile de cinquante kilomètres de long et qui se déroule d'ouest en est. » p. 167.
[814] *Idem*. « Quand, par un jour d'été on sort du village, le panorama s'ouvre tout à coup sur un vaste paysage de plaine, et on a l'impression de quelque chose de très lumineux, d'ouvert, de joyeux ; on sent qu'on se trouve au cœur de la Belle France. Pas d'ombre marquées, pas de lignes dures ; l'air est presque toujours voilé, avec des teintes qui tirent au violet, et les objets se fondent, même si ce n'est pas tout à fait comme dans les paysages brumeux de Corot. » p. 37.

Baudelaire souligne dans sa description du fonctionnement des impressions chez les artistes : la peinture contient une forme de « barbarie inévitable, synthétique, enfantine, qui reste souvent visible dans un art parfait »[815]. Cette représentation générale qui « dérive du besoin de voir les choses grandement, de les considérer surtout dans l'effet de leur ensemble » fait partie de la « traduction » des impressions dans l'art.

Strindberg renforce de nouveau l'universalité potentielle de cette image, que n'importe quel spectateur peut retrouver en se positionnant au même endroit, au-dessus du paysage. Les effets visuels, la lumière, la couleur et les formes du paysage, sont des marqueurs géologiques du paysage typiquement français. La description se termine par une référence à l'art pictural explicite, liant le tableau textuel à de vraies images. Le texte poursuit en s'interrogeant, à travers des réflexions plus scientifiques, sur la qualité de l'air qui produit cet effet :

> Varför denna 'franska luft' i Ile de France nästan aldrig är klarblå, lär bero av många omständigheter, mest kanske av fuktighetsförhållandena. Omgivet av tre hav, varifrån fyra väldiga floddalar lämna inträde åt Nordsjöns, Atlantens och Medelhavets olika uppvärmda vindar, måste inlandet ständigt vara utsatt för termometer-och barometerförändringar, vilket också är fallet.[816]

Les voyages en train permettent spécifiquement, par leur nature, de donner le sens de cette « impression totale » de la France :

« Detta var nu Frankrike, som rullade fram förbi kupéfönstren. Första intrycket var något mycket öppet, soligt, men framför allt vitt. »[817]

La France vue du train est d'abord une image réduite principalement à des effets de lumière, ouverte et blanche. Le mouvement rapide produit donc certains des effets impressionnistes de réduction à l'essentiel et de focalisation sur les impressions immédiates. L'image produite semble n'apparaître qu'en deux dimensions, « se déroulant » devant la fenêtre. Ceci suggère également un effet pré-cinématographique, la fenêtre devenant un écran sur lequel apparait une image en mouvement, qui, en se déroulant, est aussi une narration linéaire. Les listes permettent aussi de faire défiler les éléments du paysage que Strindberg voit depuis sa fenêtre :

> Byar och städer voro vita, landsvägarne, åkrarne, bergen, de långa trädgårdsmurarne, ja, stationshusen,

[815] Charles Baudelaire, *op cit*., p. 32.
[816] August Strindberg, *Parmi Les Paysans Français*, 1889, http://runeberg.org/strindbg/franbond/ « Il y a paraît-il un grand nombre de circonstances qui font cet « air français » de l'Ile de France n'est presque jamais bleu clair, mais la raison principale est peut-être le climat huminde. L'intérieur du pays est bordé par trois mers, à partir desquelles quatre grandes vallées fluviales permettent aux vents de la mer du Nord, de l'Atlantique et de la Méditerranée, tous de températures différentes, de pénétrer ; le cenre doit donc être sans cesse exposé à des changements de température et de pression atmosphérique, ce qui est aussi le cas. » pp. 37-38.
[817] *Idem*. « C'était donc la France qui déroulait derrière les vitres du wagon. La première impression fut quelque chose de très clair, d'ouvert, d'ensoleillé, mais surtout de blanc. » p. 156-157.

> som eljes äro så trista, voro ljusa, och ett kaos av gröna ängar med äppelträn, små ek- och bokdungar, villor, fabriker, stugor med vinrankor och klangrosor, släta landskap med almar, liknande sjömärken, trädgårdar med friserad sallat och krusig kål, åkrar med sparris och vin…[818]

Cette liste aligne les différents éléments de cette vue constamment changeante, renforçant l'impression d'un déroulement physique. Le paysage se forme de nombreux traits différents, nature et constructions, qui indique la variété du pays, mais aussi l'avancement du voyage. L'effet produit depuis la fenêtre du train est différent des observations du flâneur qui marche dans les rues d'une ville, et selon Chris Jenks le passager a un rôle distinct car « l'expérience de la modernité du passager a été médiatisée par les véhicules dans lesquels il a voyagé » (« the passenger's experience of modernity was mediated by the vehicles in which the passenger travelled through space »[819]). Contrairement au flâneur, le passager ne contrôle pas son déplacement, et il est « consommateur », ayant payé pour son voyage, qui est plus rapide que celui du flâneur. Surtout, son « champ de vision est délimité par le véhicule dans lequel il ou elle voyage » (« field of vision is framed by the vehicle in which he or she travels »[820]). Le texte de Strindberg souligne parfois cette origine de certains effets produits par la vue depuis la fenêtre du train. C'est le mouvement rapide du train qui crée la qualité particulière de la photographie, dont certaines parties sont claires et d'autres floues :

> Här togs en ögonblicksfotografi från kupéfönstret under full fart. Till amatörers tjänst vill jag upplysa, att bondhusen som viserades blevo tydliga, men förgrunden av trädgårdsland kom ej fram.[821]

Le mouvement du train produit aussi des « impressions totales », qui sont esthétiques plutôt qu'ethnologiques :

> Solen sänker sig och landskapet svepes i en lätt skymning, över vilken ännu Vogesernas ljusblå kedja sticker upp en stund. Så smälter allt tillsammans i ett outredbart grått, och endast hagtornshäcken utmed banlinjen kan ännu skönjas genom kupéfönstret, vilket snart endast reflekterar fotogenlampans sömniga låga...[822]

---

[818] *Idem*. « Les villages et les villes étaient blanc, les routes, les champs, les collines, les longs murs des jardins, même les gares, qui ailleurs son si tristes, étaient clairs ; un chaos de prés verts avec des pommiers, de petits bosquets de chênes et de hêtres, de villas, d'usines, de maisonnettes couvertes de treilles et de rosiers grimpants, de paysages plats avec des ormes ressemblant à des balises, de jardins avec des salades et des choux verts frisés, de champs d'asperges et de vignes… » p. 157.

[819] Chris Jenks, cité dans Ana Pareja Vadillo, Women Poets and Urban Aestheticism: Passengers of Modernity, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005, p. 27.

[820] *Ibid*., p. 25.

[821] «August Strindberg, *Parmi Les Paysans Français*, 1889, http://runeberg.org/strindbg/franbond/ Ici, nous avons pris une photographie instantanée, en pleine vitesse, à partir de la fenêtre du wagon. Pour rendre service aux amateurs, je note qu'il est possible de distinguer les maisons paysannes que nous avons visées, mais que le premier plan composé de jardins n'apparaît pas. »

[822] *Idem*. « Le soleil se couche et le paysage est enseveli dans un faible crépuscule, au-dessus duquel la ligne bleue des Vosges se dresse encore un moment. Puis, d'un seul coup, tout se fond dans un gris inextricable, et seules les haies d'aubépines le long de la voie ferrée peuvent être distinguées encore de la fenêtre du wagon, laquelle bientôt

Ce passage montre les effets-tableaux perçus depuis la fenêtre, qui varient selon l'heure et les effets de lumière. Ce n'est pas une ekphrasis impressionniste qui est généré, mais un effet de continuité, et de flux constant. La flânerie a une fonction métatextuelle qui varie chez les différents auteurs qui utilisent cette technique, de la réflexion d'Andersen sur la capacité du texte à générer des images, à celle de Hamsun présentant la difficulté de traduire les impressions vers leur manifestation textuelle. L'écrivaine New Woman George Egerton a traduit *La Faim* en 1899, et Hamsun exerça une influence probable sur son écriture. Dans la nouvelle « A Lost Masterpiece » (1893), se trouve un exemple clair du flâneur, avec une présentation du milieu urbain et des modes de perception qui rappellent ceux de Hamsun. Un élément très concrètement métatextuel, comme dans les exemples précédents, est présent dans cette nouvelle car son narrateur est écrivain. Un narrateur, probablement masculin mais qui n'est jamais nommé, se rend à Londres car il est attiré par l'ambiance urbaine :

> The desire to mix with the crowd, to lay my ear once more to the heart of the world and listen to its life-throbs, had grown too strong for me; and so I had come back—but the sights and sounds of my late life clung to me—it is singular how the most opposite things often fill one with associative memory.[823]

Il s'agit d'un flâneur des plus classique : il souhaite se rapprocher de la foule et des sensations qu'elle provoque, mais reste à part, dans ses propres pensées. Le narrateur cherche de l'inspiration littéraire dans les rues de Londres, et à travers les impressions sensorielles une idée commence à se former :

> The elf that lurks in some inner cell was very busy, now throwing out tender mimosa-like threads of creative fancy, now recording fleeting impressions with delicate sure brushwork for future use; touching a hundred vagrant things with the magic of imagination, making a running comment on the scenes we passed.[824]

Son passage dans la rue construit une structure narrative, avec un flux d'idées constant suivant les différentes impressions de son environnement. Ce processus de construction littéraire est à la fois comparé à la peinture et à quelque chose de plus mystérieux : c'est la « magie » intérieure qui transforme l'observation en création. L'action conjuguée de l'intellect et des sens

---

ne reflète plus que la flamme assoupie de la lampe à pétrole, jusqu'à ce que nous atteignions nos quartiers de nuit à Vesoul. » p. 115.

[823] George Egerton, « A Lost Masterpiece », 1893, https://en.wikisource.org/wiki/The_Yellow_Book/Volume_1/A_Lost_Masterpiece Je traduis : « Le désir de me mêler à la foule, d'être à nouveau à l'écoute du cœur du monde et d'écouter ses pulsions de vie était devenu trop fort pour moi ; j'étais donc revenue, mais les visions et les sons de ma fin de vie s'accrochaient à moi. C'est singulier comme les choses les plus opposées nous remplissent souvent de souvenirs associés. »

[824] *Idem*. Je traduis : « L'elfe qui se cache dans une cellule intérieure était très occupé, tantôt jetant de tendres fils de fantaisie créative, tantôt enregistrant des impressions fugaces avec un délicat coup de pinceau pour une utilisation future ; touchant une centaine de choses vagabondes avec la magie de l'imagination, faisant un commentaire courant sur les scènes que nous avions passées. »

(« dual action of brain and senses ») fait allusion à la complexité de la notion de l'impression : il est ouvert et réceptif (« keenly alive ») au panorama varié (« varied panorama ») d'impressions trop nombreuses pour toutes les percevoir, mais simultanément il établit une idée pour sa prochaine œuvre : « des fils intérieurs délicats se transformaient en une toile fantaisiste qui n'avait rien à voir avec mon moi extérieur » (« delicate inner threads were being spun into a fanciful web that had nothing to do with my outer self »). Ceci renforce la nature double de l'impression, qui est à la fois perception immédiate et durable, ou « intuition qui demeure » (« intuition that lingers »[825]).

Comme dans les cas de Hamsun et Thomas De Quincey, le niveau d'objectivité et de détachement du flâneur fluctue, et parfois il trahit son propre projet d'observation. Le narrateur interagit à un moment avec une passante, mais sa réaction le renvoie à son observation détachée :

> I smiled at a pretty anæmic city girl, and only remembered that she was a stranger when she flashed back an indignant look of affected affront.
>
> But what cared I? Not a jot! I could afford to say pityingly: "Go thy way, little city maid, get thee to thy typing."
>
> And all the while that these outward insignificant things occupied me, I knew that a precious little pearl of a thought was evolving slowly out of the inner chaos.[826]

Ce rejet ne le gêne pas, car il croit posséder un regard supérieur d'artiste, et son entourage l'intéresse moins que le travail qu'il prépare mentalement. Sa réplique interne remet aussi la jeune femme à sa place dans le système social, en lui attribuant un métier. Les images qu'il emploie pour décrire l'œuvre naissante révèlent une observation narcissique de ses propres pensées :

> It was such a unique little gem, with the lustre of a tear, and the light of moonlight and streamlight and love smiles reflected in its pure sheen—and, best of all, it was all my own—a priceless possession, not to be bartered for the Jagersfontein diamond—a city childling with the prepotency of the country working in it—and I revelled in its fresh charm and dainty strength; it seemed original, it was so frankly natural.[827]

---

[825] Jesse Matz, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001, Adam Parkes, *A Sense of Shock*, Oxford University Press, 2011, p. 1.

[826] George Egerton, « A Lost Masterpiece », 1893, https://en.wikisource.org/wiki/The_Yellow_Book/Volume_1/A_Lost_Masterpiece. Je traduis : « Je souris à une jolie citadine anémique, et je ne me suis souvenu qu'elle était étrangère quand elle m'a renvoyé un regard indigné d'affront affecté.
Mais qu'est-ce que ça peut me faire ? Pas un mot ! Je pourrais me permettre de le dire avec pitié : « Va, petite citadine, va t'occuper de ta dactylographie »
Et pendant tout ce temps où ces choses extérieures insignifiantes m'occupaient, je savais qu'une petite perle précieuse d'une pensée évoluait lentement à partir du chaos intérieur. »

[827] *Idem*. Je traduis : « C'était un petit bijou si unique, avec le lustre d'une larme, d'un reflet sur un cours d'eau, et la lumière de la lune, la lumière du jour et des sourires d'amour qui se reflétaient dans son éclat pur ; et surtout,

L'inspiration est représentée visuellement, en accord avec les « coups de pinceau » (« brushwork »)[828] nécessaires au développement de l'idée. Les effets de lumière débordent, l'objet imaginé étant d'une grande brillance, ce qui semble suggérer un potentiel lucratif. C'est une perle et une gemme (« a gem »)[829], qui ne vaudrait même pas le plus grand diamant au monde. L'orgueil du narrateur prépare sa décomposition quand le flux de ses idées est interrompu car, comme à de nombreuses reprises dans *La Faim*, le plan de succès littéraire du narrateur n'est pas réalisé. Dans « A Lost Masterpiece » il y a une raison extérieure précise pour que l'idée n'aboutisse pas : la présence d'une femme qui occupe, et même domine, l'espace dans lequel le narrateur croit pouvoir déambuler pour collectionner les nombreuses sensations et impressions autour de lui :

> We stop—I look again—aye, there she is! Her black eyes stare boldly through her kohl-tinted lids, her face has a violet tint. She grips her gloves in one hand, her white-handled umbrella in the other, handle up, like a knobkerrie.
>
> She has great feet, too, in pointed shoes, and the heels are under her insteps; and as we outdistance her I fancy I can hear their decisive tap-tap above the thousand sounds of the street.[830]

La présence physique de la femme est envahissante ; ses pas sont excessivement bruyants, et le geste de ses mains, ainsi que le parapluie porté en arme, lui donnent un air agressif. Elle attire l'attention également par l'aspect non-naturel de sa présentation : son teint violet, ses yeux noirs, et surtout le maquillage qu'elle porte lui donnent comme une présence anormale et inquiétante. Ses grands pieds, qui sont évoqués plusieurs fois dans la nouvelle, soulignent cet aspect menaçant, à travers un trait physique qui réduit sa féminité. Ses mouvements sont brusques (she « pounds (…) with an elbowing gait »), elle domine (« dominates ») le trottoir, au contraire de l'arrivée délicate (« delicate ») des impressions chez le narrateur, qui forment une « douce lumière intérieure » (« sweet inner light »). Alors que le processus de création littéraire est doux et plaisant, cette femme qui ne semble pas rentrer dans l'image souhaitée par le narrateur, ni dans les normes victoriennes plus générales, est associée à des sensations désagréables. Il ferme les yeux pour ne plus la voir, mais l'aperçoit toujours « through the lids », sa présence physique étant donc impossible à maîtriser. Il est clair ici que la stratégie

elle était tout à moi, une possession inestimable, que je n'aurais pas échangée pour les diamants de Jagersfontein, une ville frémissant de la puissance du pays qui l'habitait ; je m'enivrais de son charme frais, de sa force délicate ; elle semblait si naturelle, si originale ».

[828] *Idem*.

[829] *Idem*.

[830] *Idem*. Je traduis : « Elle a aussi de grands pieds, avec des chaussures pointues, et des talons courbés ; et comme nous la distancions, j'imagine que j'entends leur tap-tap déterminé au-dessus des mille sons de la rue. »

créatrice consiste non à s'inspirer de ce qu'il voit réellement, mais à imposer un ordre sur la vie urbaine.

L'invasion de la femme dans la flânerie paisible du narrateur est présentée à travers une image phallique, car elle « vient pousser son parapluie à manche blanc dans le délicat filet de mes nerfs et désaccorder leur harmonie » (« come and thrust her white-handled umbrella into the delicate net work of my nerves and untune their harmony »[831]). Les images de pierre précieuse et de lumière douce qui accompagnaient le processus artistique sont « assassinées » (« murdered »[832]) par cette figure agressive. La femme urbaine et indépendante de la fin du XIXe siècle représente une menace pour ce narrateur, que le regard ordonnant et dominant ne peut maîtriser.

Le regard artistique émerge comme un regard de domination masculine, et la narration de la nouvelle, en tant que « narration du processus impressionniste » ayant pour but « d'exposer les limites inhérentes aux présomptions biaisées du flâneur en tant que créateur du récit urbain » (« narrative of the impressionistic process » a donc pour but « to expose the limitations inherent in the biased presumptions of the flâneur as creator of urban narrative »[833]). Krueger continue en affirmant que c'est justement ce regard impressionniste qui nous permet d'identifier le narrateur comme un homme car sa « méthode s'aligne clairement sur ses prédécesseurs littéraires qui ont célébré la conscience masculine du flâneur urbain » (« method clearly aligns with the literary predecessors who celebrated the masculine consciousness of the urban flâneur »[834]).

Il s'agit cependant d'un impressionnisme qui n'est pas réussi. Le flâneur présenté par George Egerton n'est pas capable d'obtenir des impressions de son environnement, et y projette sur celui-ci une vision préexistante. Comme le note Krueger, sa démarche est caractérisée par une forme d'aveuglement (« self-delusion »), et il n'arrive pas à produire une œuvre d'art malgré le fait de se croire un génie[835]. Une fois l'idée perdue, il imagine les différentes questions qu'elle aurait pu éclaircir :

> …added a new human document to the archives of man; been the keystone to psychic investigations; solved problems that lurk in the depths of our natures and tantalise us with elusive gleams of truth;

[831] *Idem*.
[832] *Idem*.
[833] Kate Krueger, *British Women Writers and the Short Story, 1850-1930: Reclaiming Social Space*, Basingstoke (GB), Palgrave Macmillan, 2014, p. 113.
[834] *Idem*.
[835] *Idem*.

> heralded in, perchance, the new era; when such simple problems as Home Rule, Bimetallism, or the Woman Question will be mere themes for schoolboard compositions—who can tell ?[836]

Il s'agit notamment de questions sociales, y compris celle du rôle de la femme ; la myopie du narrateur émerge ici de manière humoristique, car il a littéralement refusé de voir l'exemple (ou les exemples, si nous incluons sa classification rapide de la jeune travailleuse au début de la nouvelle) de la femme moderne qu'il a croisée dans la rue. Selon Krueger, cette nouvelle laisse la figure artistique masculine derrière soi, pour s'ouvrir à un Londres moderne et urbain (« modern, urban London »[837]).

La perception d'impressions fragmentées est au cœur d'autres nouvelles d'George Egerton, où des narrateurs féminins présentent leurs visions de cadres urbains et ruraux. C'est notamment à travers la représentation de la femme norvégienne, dans des milieux urbains et ruraux, qu'elle démontre la sophistication sociale qu'elle percevait dans ce pays. Par exemple, dans « How Marie Larsen Exorcised a Demon », une femme de ménage est présentée comme un personnage accompli, dont le talent pour raconter des histoires joue un rôle clé dans l'action. Dans « The Spell of the White Elf » la narratrice rencontre une femme qui « sort de chez elle et gagne sa vie » (« go(es) out and win(s) bread and butter ») dans le bateau entre la Norvège et l'Angleterre. Des éléments fantastiques apparaissent également dans ses flâneries en Norvège, car elle décrit la « sorcellerie » du pays, et l'emprise mystique que le paysage norvégien a sur elle. Comme nous l'avons vu dans la section précédente, ce nord impressionniste devient un espace qui libère la femme ; son esthétique plutôt romantique et sublime est un lieu de modernité pour les personnages féminins représentés par George Egerton, qui peuvent projeter leur perceptions subjectives sur cette « terra incognita ».

Les modes de perception favorisés dans les récits de flâneurs précèdent et coïncident avec l'impressionnisme littéraire dans la littérature nordique et britannique. Les visions pré-impressionnistes de lieux réels ou augmentés par l'imagination ont pour but d'installer une subjectivité partagée, et de représenter la perception à travers toutes les sensations.

Les traits stylistiques intermédiaux identifiés dans le chapitre précédent, et identifiés par les auteurs eux-mêmes comme impressionnistes, sont aussi bien présents chez les flâneurs pré-

[836] *Idem*. Je traduis : « …ajouté un nouveau document humain aux archives de l'homme ; été la clé de voûte des enquêtes psychiques ; résolu les problèmes qui se cachent dans les profondeurs de notre nature et nous attirent avec des lueurs de vérité insaisissables ; annoncé, peut-être, une ère nouvelle ; quand des problèmes aussi simples que la question irlandaise, le bimétallisme ou la question des femmes seront de simples thèmes pour les compositions scolaires ; qui peut le dire ? »
[837] Kate Krueger, *op cit.*, p.120.

impressionnistes du début du XIXe siècle, indépendamment de l'influence de l'art impressionniste. Les ekphrasis et le discours sur la complémentarité des arts poétique et pictural sont clairement abordés chez Thomas De Quincey et Andersen, et les deux se servent d'hypotyposes qui évoquent les sensations intenses d'un moment, perçues par un individu particulier dans des conditions environnantes également particulières.

Les « skyggebilleder » d'Andersen, qui se présentent avec les excuses typiques des auteurs de fin de siècle qui ne donnent que « leurs impressions », sont l'exemple d'une réflexion concrète sur les subjectivités qui diffèrent d'un individu à l'autre, et que l'écriture ou l'art peut tenter de reproduire pour les rendre universelles. La forme qu'il propose, d'images partiellement restituées de souvenirs, nous semble particulièrement innovante, et indicative d'un avancement vers le « inward turn », bien avant l'heure.

Les deux textes précédant le développement de l'impressionnisme dans l'art pictural se servent également d'éléments fantastiques : chez Hans Christian Andersen et Thomas De Quincey, les rêves poursuivent la flânerie, délaissant l'observation neutre des lieux. Il s'agit cependant dans les deux cas de rêves lucides : l'histoire de fées chez Andersen est encadrée par le sommeil pendant un voyage, tandis que chez Thomas De Quincey les visions fantastiques sont produites par l'opium. Plus tard chez George Egerton, les impressions fantastiques sont plus clairement assumées comme de la subjectivité pure, étant le signe de « sorcellerie » qu'elle éprouve toute seule, mais aussi comme une prise de position sociale.

Les récits de flâneurs traitent d'un aspect métatextuel signifiant, qui émerge différemment chez chacun des auteurs examinés. Les « skyggebilleder » d'Andersen proposent un dispositif visuel changeant, qui agit presque comme la mémoire involontaire, retrouvant les émotions d'un moment à travers les sensations. La réflexion dans ce texte sur la compatibilité du visuel et du textuel trouve son reflet dans la recomposition de souvenirs à travers des scènes fragmentaires et parfois figées, qui maintiennent une tension entre représentation spatiale et temporelle. Chez Thomas De Quincey, nous trouvons également une tension dans les modes de représentation visuelle, qui oscillent entre la « sympathie » et l'observation du « spectacle », deux notions qui elle-mêmes ont des sens variables dans le texte. Thomas De Quincey note plusieurs fois sa sympathie pour les gens qu'il observe dans la rue, mais tout en les voyant, sans empathie, comme la source d'un spectacle, donc en les réduisant à des objets. Cependant, le spectacle est à la fois l'environnement observé de manière superficielle, cette « surface de la vie » proposée par Herman Bang, et le processus interne de l'imagination, stimulé par l'opium. Ce dernier se

transcrit à travers l'effet d'encre invisible (« sympathetic ink ») de ses images mentales qui lui apparaissent dans la nuit, lui permettant de retrouver des souvenirs, et de compresser le temps à travers le flot d'images. Une forme d'empathie esthétique émerge alors dans le texte, en contrepoint à celle de Benjamin, qui engage le lecteur dans un dispositif dynamique de perception visuelle : formulé par Baudelaire ou par Herman Bang, cette stratégie est essentielle à la construction d'une esthétique littéraire impressionniste. Le lecteur doit participer de cette « traduction » des impressions subjectives nécessaires à la construction du sens du texte, qui est à la fois restitution et création. Il s'agit de la création d'une subjectivité partagée, qui reconnaît l'impossibilité d'une vérité fixe.

La littérature précédant l'impressionnisme fournit des arguments solides contre l'idée d'une rupture brutale entre les mouvements littéraires, suggérant que certains traits de la littérature moderne se voient déjà chez des auteurs romantiques. Nous avons choisi de considérer des modes de perception liés à la flânerie, car ceux-ci exemplifient concrètement la transition vers le modernisme, par leur lien thématique et stylistique à la modernité urbaine du XIXe siècle. Le pré-impressionnisme et ensuite l'impressionnisme fonctionnent comme médiateurs de la modernité littéraire. A travers les subjectivités individuelles partagées au moyen de l'ekphrasis, les hypotyposes et les discours sur l'intermédialité, les auteurs se servant de la flânerie démontrent une expérimentation formelle qui ouvrent la voie au « inward turn ». Ils se confrontent cependant aussi à l'impossibilité de leur projet de subjectivité universelle : les images présentées par Thomas De Quincey et Andersen sont très clairement marquées par leurs propres positions sociales, en accord avec le « type » du flâneur. Les images qu'ils présentent ne sont pas neutres ; et elles nous frappent par leur positionnement clair dans une hiérarchie sociale.

Chapitre 4 : « L'art pour la vie » : l'impressionnisme et l'engagement empathique

L'impressionnisme dans la littérature entretient un rapport complexe à l'engagement politique et social. La présentation d'une impression personnelle et subjective a permis à différents auteurs et commentateurs de rendre visible leur point de vue particulier. Alors que des auteurs masculins de la classe sociale dominante employaient des techniques impressionnistes, elles ont également servi à faire entendre des voix plus minoritaires ou ayant moins de poids social. James H. Rubin rappelle que les artistes impressionnistes représentaient, comme les Réalistes qui les précédaient, non seulement les activités de loisirs bourgeois, mais aussi les classes ouvrières, et les activités de production et d'industrie.[838] En employant le terme de Louis Althusser, il note que l'effet choquant des premiers tableaux impressionnistes a fonctionné comme une « interpellation », dont l'appel « oblige le regardeur à se situer d'un point de vue idéologique » (« one that forces the viewer to situate him or herself in ideology »). Cela fait de l'impressionnisme un acte « performatif », obligeant le regardeur à prendre position :

> That the artist's physical intervention was so visibly imprinted on the canvas in the broken brushwork that scandalized so many of the impressionists' contemporaries instantly raised the question of what was acceptable as art. It put viewers' assumptions on the spot ; it placed ideology at stake. It performed, in other words, what Louis Althusser called an interpellation. Impressionism was thus doubly indexical in that it bore witness both to a singular unmediated exterior reality and to an internal process of perception and production of a material object that was unique to each artist.[839]

Cependant, plusieurs des auteurs de notre corpus sont associés à des prises de position conservatrices, ou plutôt à l'absence de prise de position. Georg Brandes accusait Herman Bang de conservatisme, et dans la littérature anglaise le rapprochement entre l'impressionnisme littéraire et l'esthétisme, par exemple chez Walter Pater, peut suggérer une neutralité apathique ou bien une attitude typique de la classe, et du genre, dominants. Dans son étude de l'écriture féminine anglaise de la fin de siècle, Vadillo note l'aspect problématique du regard masculin et son traitement par les auteurs féminins. Selon elle Michael Field, le

[838] James H. Rubin, *Impressionism and the Modern Landscape: Productivity, Technology, and Urbanization from Manet to Van Gogh*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 14.

[839] *Idem*. Je traduis : « Le fait que l'intervention physique de l'artiste ait été si visiblement imprimée sur la toile par les coups de pinceau a scandalisé tant de contemporains des impressionnistes, et soulevé instantanément la question de ce qui était acceptable comme art. Cela a mis les hypothèses des regardeurs sur la sellette ; cela a mis en jeu l'idéologie. En d'autres termes, C'était ce que Louis Althusser appelait une interpellation. L'impressionnisme était donc doublement indexé en ce qu'il témoignait à la fois d'une réalité extérieure singulière sans médiation et d'un processus interne de perception et de production d'un objet matériel qui était propre à chaque artiste. »

pseudonyme de deux auteures femmes qui écrivaient de manière collaborative, faisaient une présentation de la « subjective vision » de Pater qui « rappelle la position de Luce Irigaray selon laquelle « plus que tout autre sens, la vue objectifie et maîtrise », imposant une économie de la vision phallocentrique » (« recalls Luce Irigaray's claim that 'more than any other sense, the eye objectifies and masters', imposing a phallocentric economy of vision »[840]).

C'est paradoxalement à partir de ces modes de visualisation prônés par les écrivains masculins que les écrivaines du mouvement New Woman ont construit leur propre écriture, comme la flânerie chez George Egerton le démontre. D'un autre point de vue, les membres de la bohème de Christiania voyaient la révolution stylistique comme une manière de révolutionner la société. En écrivant des articles sur les problèmes de société dans un style innovant, basé sur les impressions, et dans une revue intitulée *l'Impressionniste*, Hans Jæger et Christian Krohg espéraient changer la perspective de leur lectorat. L'impressionnisme devait être une manière de « faire voir » les impressions subjectives de toutes les couches sociales, et non seulement des classes dominantes—bien que ces deux figures clefs fassent partie de l'élite culturelle. Nous verrons comment le récit sur la prison de Jæger vise une conscientisation du lecteur des conditions dans une prison à travers un dispositif principalement visuel, que nous lions à l'empathie. Cette empathie impressionniste permet-elle d'inscrire une forme d'engagement esthétique dans le texte ?

La notion d'empathie est déjà apparue de plusieurs manières dans les chapitres précédents, et nous la placerons au centre de ce dernier chapitre. Selon les définitions de Surgers et Murray Krieger l'hypotypose, dans un texte ou dans un tableau, repose sur l'empathie d'un lecteur ou d'un spectateur. La notion de l'« empathie des objets » nous a permis d'identifier certaines modalités de la métonymie impressionniste. Plus généralement, l'ekphrasis encourage le lecteur à adopter mentalement le point de vue d'un personnage ou d'un narrateur pour compléter un dispositif visuel. La réaction de Brunetière à l'écriture impressionniste contient aussi la suggestion d'une forme d'empathie : l'auteur tente de représenter « chaque sentiment ou chaque pensée » à travers une « sensation qui puisse être pour tout le monde un rappel d'une expérience antérieure ». Les réflexions de Benjamin sur le flâneur fournissent deux autres formes d'empathie, qui commentent l'emprise du monde commercial sur la société moderne, et son effet sur le milieu urbain. Ces différents usages de l'empathie ont en commun une

[840] Ana Pareja Vadillo, *Women Poets and Urban Aestheticism: Passengers of Modernity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005, p. 187.

réflexion sur la manière dont auteur, narrateur, personnages et lecteur collaborent dans l'attribution de sens à un texte, à travers des stratégies rhétoriques et esthétiques.

La fonction de l'empathie dans la littérature est le sujet de plusieurs études. Pour n'en citer que deux : l'ouvrage interdisciplinaire de Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, pose la question des effets bénéfiques de la lecture sur la capacité à empathiser, et *Rethinking Empathy through Literature* de Meghan Marie Hammond et Sue J Kim propose une sélection de lectures appartenant aux « literary empathy studies », un domaine qui « prend en compte à la fois la façon dont les auteurs représentent l'expérience empathique et comment ils la provoquent, la promeuvent ou l'empêchent chez les lecteurs » (« considers both how writers represent empathic experience and how they provoke, promote, or prevent it in readers »[841]). Aujourd'hui, dans l'usage courant, l'empathie désigne le fait de ressentir l'émotion d'un autre. En psychologie, l'empathie est un terme complexe, et Amy Coplan note la variété des définitions : « il n'y a pas de définition claire et universelle de ce qu'est l'empathie » (« there is no clear and agreed upon answer to the question of what empathy is »[842]). Il ne serait pas possible ici de fournir un exposé exhaustif des définitions de l'empathie en psychologie, et ce serait en dehors de la portée de cette thèse. Nous pouvons cependant nous servir des deux catégories générales d'empathie qui sont proposées dans cette vision neuropsychologique. D'une part l'empathie cognitive, qui désigne « la capacité cognitive à jouer un rôle, ou la capacité à s'engager dans le processus cognitif d'adoption du point de vue psychologique d'autrui » (« a cognitive 'role-taking' ability, or the capacity to engage in the cognitive process of adopting another's psychological point of view »). D'autre part, l'empathie émotionnelle, qui repose sur la capacité à éprouver des réactions affectives par rapport aux expériences observées chez un autre, ou de partager un sentiment voisin » (« the capacity to experience affective reactions to the observed experiences of others or share a 'fellow feeling' »). Cette deuxième forme d'empathie comprend aussi plusieurs autres processus sous-jacents qui lui sont liés, dont la contagion émotionnelle, la reconnaissance émotionnelle et la douleur partagée » (« may also involve several related underlying processes, including, among others, emotional contagion, emotion recognition, and shared pain »[843]). Ces deux catégories

[841] Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2007. Meghan Marie Hammond, Sue J. Kim (eds), *Rethinking Empathy Through Literature*, Abingdon, Routledge, 2014, p. 1.
[842] Amy Coplan, « Will the real empathy please stand up ? A case for a narrow conceptualisation » in *The Southern Journal of Philosophy*, 2011, p. 49.
[843] Anat Perry and Simone Shamay-Tsoory « Understanding emotional and cognitive empathy: A neuropsychological perspective » in Simon Baron-Cohen, Michael Lombardo & Helen Tager-Flusberg (eds) *Understanding Other Minds: Perspectives from developmental social neuroscience*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 179-180.

générales, reposant sur des processus empathiques plus ou moins volontaires, et des degrés variés d'implication physiologique, peuvent aussi illuminer les différents usages littéraires que nous avons identifiés ci-dessus : une connexion inconsciente à un entourage urbain ou domestique, ou bien un processus d'adoption mentale d'une position physique et esthétique.

Nous proposons de lier l'empathie dans le texte à l'une de ses définitions formulées par David Freedberg : « engagement corporel avec les mouvements d'autrui » (« bodily engagement with the movements of others »)[844]. Cette définition est basée sur la manière dont nous contemplons une œuvre d'art, mais l'usage du terme a des racines aussi bien esthétiques que psychologiques. Or, l'empathie esthétique est au cœur du travail de Vernon Lee. Chez Lee, l'empathie est définie à travers le terme allemand « einfühlung », qui décrit notre réponse à des stimuli visuels, et qui était à la base de la théorie dominante sur l'empathie au début du XXe siècle qui « capturait l'engagement participatif et kinesthésique des spectateurs avec les objets d'art » (« captured the spectator's participatory and kinaesthetic engagement with objects of art »[845]). Malgré la réduction de l'engagement émotionnel avec la source dans cette définition de l'empathie, sur laquelle nous fournirons plus de détails dans la suite de ce chapitre, elle peut, par son « engagement kinesthésique », aussi être liée à la conception de l'empathie émotionnelle que l'on emploie dans la psychologique actuelle. En 1909, le psychologue britannique Edward Bradford Titchener regroupait déjà l'identification émotionnelle et esthétique sous la notion d'empathie. Il emploie par exemple le terme « images kinesthésique (« kinesthetic images ») d'une manière qui se rapproche des réflexions de Mitchell sur le tropisme visuel de la pensée humaine :

> Whenever I read or hear that somebody has done something modestly, or gravely, or proudly, or humbly, or courteously, I see a visual hint of the modesty or gravity or pride or humility or courtesy. The stately heroine gives me a flash of a tall figure, the only clear part of which is a hand holding up a steely grey skirt…[846]

Titchener propose une forme d'empathie esthétique qui implique un lien synesthésique entre langage et image mentale, et semble inverser le processus métonymique de certains extraits

[844] David Freedberg, « Empathy, Motion and Emotion », in K. Herding and A. Krause Wahl, eds., *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahsicht*, Berlin, Driesen, 2007, pp. 17-51.
[845] Susan Lanzoni, Empathy Aesthetics: Experimenting Between Psychology and Poetry, in *Rethinking Empathy through Literature*, *op cit*., p. 34.
[846] Edward Bradford Titchener, « Introspection and Empathy », from *Lectures on the experimental psychology of the thought- processes* (1909) in *Crossing Dialogues : Dialogues in Philosophy, Meental and Neuro Sciences*, 2014, 7(1) p. 27. Je traduis : « Chaque fois que je lis ou que j'entends dire que quelqu'un a fait quelque chose de manière modeste, grave, fière, humble ou courtoise, je vois une allusion visuelle à la modestie, à la gravité, à la fierté, à l'humilité ou à la courtoisie. L'héroïne majestueuse me fait voir une grande silhouette, dont la seule partie claire est une main qui tient une jupe gris acier ».

cités dans le deuxième chapitre. Alors que dans les textes de Herman Bang et de Henry James c'est au lecteur d'identifier ce sens plus général, ici Titchener évoque les fragments esthétiques, ou l'impression, que l'idée de la dignité lui inspire. Il conçoit l'empathie dans des termes qui semblent plus proches de ceux proposés dans la psychologie contemporaine, le reliant par exemple à des « sentiments de lien » (« feelings of relation ») et à l'« empathie interpersonnelle » (« interpersonal empathy »), qu'il présente comme un élément nécessaire de l'expérimentation psychologique : « The experimenter must be in full sympathy with his observers; he must think, by empathy, as they think, understand as they understand, speak in their language.»[847] Ici, le lien à l'usage contemporain du terme est clair, suggérant une sorte d'harmonie mentale entre les participants, mais il contient aussi un élément qui rappelle la difficulté d'établir une définition concrète du terme : un glissement entre sympathie et empathie. Cette nature insaisissable est un élément de la compatibilité paradoxale de l'impressionnisme et de l'empathie : les deux termes ne peuvent être contenus dans un seul domaine.

Dans les textes choisis, l'empathie esthétique et psychologique sont toutes deux présentes, et nous proposons de les voir comme faisant partie d'un même processus sémantique. Chez Conrad et Lee l'idée de la « solidarité » ou de « l'empathie » à travers l'impression indique le potentiel de la perception subjective dans la littérature qui vise l'engagement, à travers l'identification du lecteur à un personnage particulier. Le point d'entrée dans la représentation à travers les sens est une interpellation au lecteur à regarder ou à ressentir avec les personnages. Bien que les auteurs citant l'impressionnisme dans leurs écrits théoriques soulignent son aspect subjectif, ils expriment également une volonté de pluralité, variant les perspectives représentées et proposant, comme la *house of fiction* de Henry James, une multiplicité des points de vue. Dans la préface du *Nègre du Narcisse,* Conrad pose que la fiction est une « interpellation d'un tempérament à tous les autres tempéraments infinis » (« appeal of one temperament to all the other innumerable temperaments »), et qui vont « conférer aux événements leur vrai sens » (« endow[s] passing events with their true meaning »)[848]. La médiation dans la fiction est double : l'impression est d'abord transmise par l'auteur pour ensuite être retraduite par la vision subjective du lecteur. Cette notion de collaboration rejoint celle de la « solidarité fondée sur les origines mystérieuses, le labeur, la joie, l'espoir, le destin

[847] *Ibid*., p. 29. Je traduis : « L'expérimentateur doit être en pleine sympathie avec ses observateurs ; il doit penser, par empathie, comme ils pensent, comprendre comme ils comprennent, parler dans leur langue. »
[848] Joseph Conrad, *The Nigger of the Narcissus*, New York, Doubleday, 1914, p. 15.

incertain qui lie les hommes les uns aux autres » (« solidarity in mysterious origin, in toil, in joy, in hope, in uncertain fate, which binds men to each other ») et qu'un texte doit susciter.

La préface de Conrad, souvent décrite comme un « manifeste » de l'impressionnisme littéraire, assume au moins partiellement les connotations d'engagement que cette attribution suggère : il s'agit d'une recherche de sentiments « fraternels » (« brotherly ») pour autrui, ou autrement dit d'une forme d'empathie à travers les sensations. D'après Matz, la préface de Conrad « défend un modernisme empathique basé sur la certitude de l'unité de la conscience et son environnement matériel » (« advocates an empathic Modernism, one based in certainty about the oneness of consciousness and its material context »[849]). Ce rapport entre empathie et impressionnisme repose sur une forme de « corporéalité », où « les impressions créent une continuité entre la réflexion littéraire et les sens corporels » (« impressions create their continuity between the literary mind and the sensuous body »[850]). Un texte impressionniste, qu'il annonce une position sociopolitique ou pas, demande au lecteur de prendre une position physique et esthétique qui laisse apparaître l'esquisse d'une vision sociale. Les travaux de Vernon Lee interagissent avec ce lien, développant une forme d'empathie esthétique parallèle au processus de perception impressionniste, et la focalisation sur les regards partagés dans le texte de Jæger encourage le lecteur à empathiser avec une section invisible de la population : les prisonniers. Nous allons nous intéresser au rapport à l'impression et à l'impressionnisme dans plusieurs formes d'écriture fin-de-siècle : peut-on rapprocher l'impressionnisme d'une forme d'engagement, qui détourne l'esthétique dominante ou se sert de l'empathie visuelle comme vecteur de progrès ?

[849] Jesse Matz, *op cit*., p.139.
[850] *Ibid*., p. 138.

De Walter Pater à Vernon Lee : vers un esthétisme empathique

L'esthétisme ou mouvement esthétique (en anglais « Aestheticism » ou « the Aesthetic Movement ») a joué un rôle clé dans la critique d'art et la littérature britannique dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Diverses figures culturelles de la fin de siècle britannique y sont attachées, et quelques événements et publications spécifiques ont été particulièrement signifiants. Un de ces évènements est la dispute très publique entre Ruskin et Whistler en 1877. L'art de Whistler représentait tout ce qui était nouveau et choquant, et Ruskin la tradition victorienne. Cette dispute a une valeur symbolique au-delà même de la célébrité et l'influence de ses deux participants :

> [it was] important in articulating the rift between normative Victorian aesthetic ideology and the "new" school of aesthetics shaped by late-century redefinitions of the status of art and the artist. This debate exposed the shift of aesthetic values from High Victorianism's emphasis on art's inherent moral and social beneficence, to the more subjectivist late nineteenth century.[851]

Les questions posées autour de ces deux figures influentes de l'art pictural illustrent les questions plus larges autour du rôle de l'art dans la société victorienne. Le passage d'une vision victorienne, et ruskinienne, de la fonction morale de l'art dans la société, à une ouverture vers les expressions de subjectivités individuelles, est un facteur clef dans le développement de la modernité artistique à la fin du XIXe siècle. Le clivage est peut-être plus marqué dans les dialogues que dans les arts eux-mêmes, Whistler partageant les traits pré-impressionnistes de Turner, que Ruskin fêtait, mais sans proposer la même vision rédemptrice de la beauté naturelle, si centrale pour Ruskin.

Pour nous intéresser à un impressionnisme littéraire qui tend vers l'engagement politique ou social, nous allons partir d'un mouvement qui prônait l'art pour l'art. L'intérêt de ce rapprochement est qu'il permet d'identifier les façons dont l'impressionnisme a permis d'exprimer des subjectivités alternatives et multiples, mais qui demeuraient liées aux classes dominantes. Les réflexions sur l'impression du critique d'art Walter Pater influencèrent ainsi Vernon Lee, qui travailla sur la notion d'empathie. Nous verrons ensuite comment le mouvement de Hans Jæger et Christian Krohg s'est servi de l'impressionnisme dans une

[851] Rita Kranidis, *op cit.*, p. 37. Je traduis : « il était important dans l'articulation du fossé entre l'idéologie esthétique victorienne normative et la « nouvelle » école esthétique façonnée par les redéfinitions du statut de l'art et de l'artiste de la fin du siècle dernier. Ce débat a mis en évidence le passage des valeurs esthétiques du haut victorianisme, qui mettait l'accent sur la bienfaisance morale et sociale inhérente à l'art, à une conception plus subjectiviste à la fin du XIXe siècle. »

volonté d'engagement politique plus radicale, mais dont le programme esthétique repose également sur la valorisation du regard subjectif. Quelles étaient les modalités de cet engagement chez Vernon Lee, Michael Field et Stella Kleve ? En quoi le concept d'empathie est-il spécifiquement opératoire dans le cadre de l'impressionnisme littéraire ?

Comme l'impressionnisme, l'esthétisme fait partie des courants littéraires et artistiques de fin de siècle qui rejettent l'idée d'une vérité objective, ce que Lehan conçoit comme une critique du naturalisme :

> In France, the reaction to naturalism was called decadence; in England, aestheticism. Both movements were eventually seen as forms of symbolism. All of these terms are twentieth-century terms for nineteenth-century literary movements; eventually they lost their distinctions and were combined into the idea of modernism.[852]

Dès 1893 Arthur Symons faisait presque le même rapprochement, mais en renversant le rapport hiérarchique entre les différents mouvements :

> Taking the word Decadence, then, as most precisely expressing the general sense of the newest movement in literature, we find that the terms Impressionism and Symbolism define correctly enough the two main branches of that movement…both are really working on the same hypothesis, applied in different directions.[853]

Ces nouveaux courants littéraires ont le même principe dominant, la recherche d'une vérité essentielle à travers les sens :

> What both seek is not general truth merely, but *la vérité vraie*, the very essence of truth—the truth of appearances to the senses, of the visible world to the eyes that see it; and the truth of spiritual things to the spiritual vision.[854]

Comme l'approche critique de Pater en sera l'exemple, l'esthétisme participe d'une valorisation des points de vue subjectifs et d'un souhait d'observer le processus de la perception sensorielle, pour faire émerger une réalité « spirituelle » plutôt que scientifique. Lehan décrit ceci comme un élément du tournant vers l'intérieur qui fait partie du modernisme :

---

[852] Richard Lehan, *The City in Literature : An Intellectual and Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 105. Je traduis : « En France, la réaction au naturalisme s'appelait la décadence ; en Angleterre, l'esthétisme. Les deux mouvements ont finalement été considérés comme des formes de symbolisme. Tous ces termes sont des termes du XXe siècle pour les mouvements littéraires du XIXe siècle ; ils ont fini par perdre leurs distinctions et ont été combinés dans l'idée du modernisme. »

[853] Arthur Symons, « The Decadent Movement in Literature », 1893, en ligne : https://harpers.org/sponsor/balvenie/arthur-symons.1.html *Ibid*. Je traduis : « En prenant le mot Décadence, donc, comme expression la plus précise du sens général du mouvement le plus récent dans la littérature, nous trouvons que les termes impressionnisme et symbolisme définissent assez correctement les deux branches principales de ce mouvement... les deux travaillent vraiment sur la même hypothèse, appliquée dans des directions différentes. »

[854] *Idem*. Je traduis : « Ce que les deux cherchent n'est pas seulement la vérité générale, mais la vérité vraie, l'essence même de la vérité—la vérité des apparences aux sens, du monde visible aux yeux qui le voient ; et la vérité des choses spirituelles à la vision spirituelle. »

« Aestheticism was an essential part of "the inward turn," the movement of modernism away from physical reality toward inward process and subjectivity. »[855]

Les réalités physiques deviennent une simple surface sur laquelle l'artiste ou l'auteur focalise sa subjectivité, mais c'est cette subjectivité en elle-même qui est la vraie source d'intérêt. Dans le cas précis de Pater, pour qui « l'impression » est un élément important de la critique artistique, la perception individuelle devient indépendante de la réalité extérieure :

> As Dennis Donoghue has pointed out in a discussion of Pater, "'Impression' is Pater's word for that even which is neither objective nor subjective but compounded of both considerations. An impression is an impression of something, but it is well on the way to becoming independent of its source.[856]

Les impressions de Pater se situent entre l'observation neutre et la perception subjective, mais elles sont surtout plus puissantes que les objets qui sont à leur origine. Dans *The Renaissance*, Pater se sert de la renaissance italienne, un objet de fascination pour les victoriens, pour introduire la critique impressionniste, une contribution essentielle au mouvement esthétique. Dans *The Renaissance*, Pater présente une réinterprétation de la devise de Matthew Arnold, qui décrit l'objectif de la critique artistique comme de « voir l'objet tel qu'il est réellement lui-même » (« to see the object as in itself it really is »)[857]. Selon Pater, la critique esthétique doit surtout s'intéresser à l'impression que l'objet produit chez son spectateur, et il poursuit en précisant que « dans la critique esthétique, la première étape pour voir son objet tel qu'il est réellement, est de connaître sa propre impression telle qu'elle est réellement, de la discriminer, de la réaliser de manière distincte » (« in aesthetic criticism the first step towards seeing one's object as it really is, is to know one's own impression as it really is, to discriminate it, to realise it distinctly »[858]).

Il s'agit d'une approche qui, comme l'art et l'écriture impressionnistes, rejette l'idée d'une réalité objective pour se concentrer sur les vérités subjectives. Comme le tableau *Impression : Soleil Levant*, datant de deux ans avant la publication de *The Renaissance*, l'essai de Pater serait le symbole d'un nouveau courant. L'esthétisme rejoint d'autres mouvements pré-

[855] Richard Lehan, *op cit.*., p. 77. Je traduis : « L'esthétisme était un élément essentiel du « tournant vers l'intérieur », le mouvement du modernisme qui s'éloignait de la réalité physique pour s'orienter vers le processus intérieur et la subjectivité. »

[856] *Ibid.*, p.78. Je traduis : « Comme Dennis Donoghue l'a souligné dans une discussion sur Pater, « Impression » est le mot de Pater pour ce qui n'est ni objectif ni subjectif mais composé des deux considérations. Une impression est une impression de quelque chose, mais elle est en passe de devenir indépendante de sa source. »

[857] Cité dans Walter Pater, The Renaissance, 1873, http://www.gutenberg.org/files/2398/2398-h/2398-h.htm Traduction de Bénédicte Coste: Walter Pater, *La Renaissance, etudes d'art et de poésie*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 47.

[858] *Idem*. « En matière de critique esthétique, le premier pas pour voir l'objet tel qu'il est réellement en lui-même consiste à en connaître l'impression, à la bien distinguer, à en avoir une conscience nette. » p. 48.

modernistes comme le symbolisme, la décadence et l'impressionnisme, et partage certaines des mêmes préoccupations, comme l'importance du regard subjectif et un intérêt pour l'étude de la perception, et des réponses individuelles à l'art. L'important dans l'esthétisme de Pater est la réaction individuelle, bien plus qu'une définition générale de la beauté :

> What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, to ME? What effect does it really produce on me? Does it give me pleasure? and if so, what sort or degree of pleasure? How is my nature modified by its presence, and under its influence? The answers to these questions are the original facts with which the aesthetic critic has to do; and, as in the study of light, of morals, of number, one must realise such primary data for oneself, or not at all. And he who experiences these impressions strongly, and drives directly at the discrimination and analysis of them, has no need to trouble himself with the abstract question what beauty is in itself, or what its exact relation to truth or experience—metaphysical questions, as unprofitable as metaphysical questions elsewhere. He may pass them all by as being, answerable or not, of no interest to him.[859]

A travers cette série de questions, Pater présente la méthode du critique esthétique, qui doit s'intéresser à l'effet d'une œuvre sur son état intérieur, et donc les « faits » qui concernent le critique découlent à la fois de « l'effet », de « l'influence », et de la source de plaisir que peut être l'œuvre d'art. Il doit donc analyser sa réaction plutôt que de comparer l'œuvre à une norme de beauté. En mettant l'accent sur la réaction individuelle, et en écartant les questions de définition de la beauté, Pater semble proposer une vision démocratique indiquant que toute impression intense produite par l'art mérite notre intérêt, et que la qualité de cette impression est à évaluer individuellement, plutôt qu'à travers des critères préexistants. Le degré d'ouverture de la vision de Pater est cependant compliqué, car tout en soulignant la validité de toute réponse individuelle à l'art, il place la sienne au centre du texte. Rita Kranidis interroge les implications de la prédominance plus générale de l'esthétisme :

> High Culture saw to the dissociation of literature and culture from all that was mundane, practical and materially defined. This dissociation rendered High Culture and art virtually antisocial, as it lent aesthetic philosophies such as aestheticism an ethereal supremacy, a prominence and authority that had previously been reserved for religious and moral speculations.[860]

---

[859] *Idem*. « Que sont pour moi seul ce chant, cette image, cette personnalité engageante présentée dans un livre ou dans la vie ? Quel effet produisent-ils réellement sur moi ? Me donnent-ils du plaisir ? Comment ma nature est-elle modifiée par leur présence et leur influence ? La réponse à ces questions constitue les faits originels dont traite le critique esthétique, et, tout comme dans l'étude de la lumière, de la morale et des nombres, il doit en avoir rien moins qu'une pleine conscience. Aussi, celui qui éprouve intensément ces impressions n'a-t-il nul besoin de perdre son temps avec la question abstraite de la beauté en soi, ou de sa relation précise à la vérité ou à l'expérience pour les distinguer et les analyser directement : ce sont des questions métaphysiques tout aussi dénuées d'utilité que toutes les autres. Qu'il puisse ou non y répondre, il les négligera toutes comme extérieures à son domaine. » p. 48.

[860] Rita Kranidis, *Subversive Discourse*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005, p. 25. Je traduis : « La Haute Culture a veillé à dissocier la littérature et la culture de tout ce qui était banal, pratique et matériellement défini. Cette dissociation a rendu la Haute Culture et l'art virtuellement antisociaux, car elle a donné aux philosophies esthétiques telles que l'esthétisme une suprématie éthérée, une proéminence et une autorité qui avaient été auparavant réservées aux spéculations religieuses et morales. »

A une époque de plus en plus déchristianisée, ce mouvement met la beauté esthétique à la place de la religion. La recherche de la « vérité vraie » esthétique se rapproche de la « transcendance vide »[861] de Hugo Friedrich : l'émerveillement artistique remplace la recherche d'une structure spirituelle. Cette « dissociation » exprime le paradoxe d'une littérature esthétique engagée, que nous allons voir au cours de ce chapitre. Affiner sa compréhension de l'art reviendrait à se laisser influencer par sa beauté propre, tout comme par celle d'autres sensations ou sources de plaisir :

> To him, the picture, the landscape, the engaging personality in life or in a book, La Gioconda, the hills of Carrara, Pico of Mirandola, are valuable for their virtues, as we say, in speaking of a herb, a wine, a gem; for the property each has of affecting one with a special, a unique, impression of pleasure. Our education becomes complete in proportion as our susceptibility to these impressions increases in depth and variety.[862]

Il faut identifier la qualité spécifique des œuvres, ou d'autres objets de beauté, en essayant d'améliorer sa capacité à la percevoir. Il faut donc posséder « un certain type de tempérament, qui ait la capacité d'être profondément ému par la présence de beaux objets » (« a certain kind of temperament, the power of being deeply moved by the presence of beautiful objects »)[863]. Il faut également reconnaître que « la beauté existe sous bien des formes » (« beauty exists in many forms »)[864]. Il n'y a donc pas de période ou de genre préférable, car à toutes les époques « il y a eu d'excellents artisans et d'excellents œuvres » (« there have been some excellent workmen, and some excellent work done »)[865].

The Renaissance conclut en encourageant le lecteur à aborder la vie en général avec la même ouverture aux impressions. Il s'agit donc de maintenir « la flamme » de sa conscience, en évitant de rentrer dans les habitudes mentales :

> In a sense it might even be said that our failure is to form habits: for, after all, habit is relative to a stereotyped world, and meantime it is only the roughness of the eye that makes any two persons, things, situations, seem alike.[866]

---

[861] Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, LGF – Le Livre de poche, 1999.
[862] Walter Pater, *ibid*. « A ses yeux, le tableau, le paysage, la personnalité engageante dans un livre ou dans la vie, la Joconde, les collines de Carrare, Pic de la Mirandole possèdent une valeur pour leurs vertus, comme on dit en parlant d'une plante, d'un vin, ou d'une pierre précieuse, en raison de la propriété qu'a chacun de nous affecter d'une impression de plaisir unique et singulière. Notre éducation se complète peu à peu en fonction de la profondeur et de la variété de notre susceptibilité à ces impressions. » p. 48.
[863] *Idem*. Traduction p. 49.
[864] *Idem*. Traduction p. 49.
[865] *Idem*. Traduction p. 49.
[866] *Idem*. « Dans un certain sens, on pourrait dire que notre échec vient de nos habitudes car après tout, l'habitude se rapporte à un monde stéréotypé, et seul un regard émoussé fait paraître deux personnes, deux choses ou deux situations semblables. » p.215.

Un regard ouvert et nouveau nécessite le rejet d'idées trop faciles et stéréotypées, et la recherche constante d'idées nouvelles. La philosophie ne doit servir qu'à nourrir une réflexion propre et « fixer ce qui pourrait autrement passer à notre insu » (« gather up what might otherwise pass unregarded by us »), mais Pater avertit contre la facilité à suivre de trop près les écrits de philosophes comme Comte ou Hegel, ou nos propres théories. Il faut plutôt aborder la vie de la même manière que l'art, en cherchant la beauté particulière de chaque expérience. Pour ce faire, Pater sépare les étapes du processus de la perception, qui commence par un excès de forces extérieures que l'on peut ensuite analyser à partir de nos impressions personnelles :

> At first sight experience seems to bury us under a flood of external objects, pressing upon us with a sharp and importunate reality, calling us out of ourselves in a thousand forms of action. But when reflexion begins to act upon those objects they are dissipated under its influence; the cohesive force seems suspended like a trick of magic; each object is loosed into a group of impressions—colour, odour, texture—in the mind of the observer.[867]

En analysant ces objets de l'expérience, nous arrivons aux éléments individuels qui les composent, et donc aux sensations pures. Ces sensations sont perçues par une conscience particulière, et l'étape suivante est une reconnaissance de cette perspective individuelle :

> And if we continue to dwell in thought on this world, not of objects in the solidity with which language invests them, but of impressions unstable, flickering, inconsistent, which burn and are extinguished with our consciousness of them, it contracts still further; the whole scope of observation is dwarfed to the narrow chamber of the individual mind. Experience, already reduced to a swarm of impressions, is ringed round for each one of us by that thick wall of personality through which no real voice has ever pierced on its way to us, or from us to that which we can only conjecture to be without.[868]

Cette réflexion rejoint beaucoup d'autres exemples de la pensée impressionniste ; de l'impression immédiate de Monet à l'atelier d'Elstir où les objets perdent leur nom pour revenir à la qualité essentielle qui nous frappe quand nous les voyons pour la première fois. Notre perception est changeante, donnant aux objets une existence instable et multiple. De plus elle est spécifique à l'individu, dont la perception « garde prisonnier son propre rêve d'un monde » (« keep[s] as a solitary prisoner its own dream of a world »). Les impressions sont

[867] *Idem*. « A première vue, l'expérience semble nous engloutir sous le flux des objets externes qui s'imposent à nous de toute leur réalité aiguë et importune, pour nous faire sortir de nous-mêmes à travers des milliers de formes d'action. Mais lorsque la réflexion commence à s'attacher à ces objets, ils s'évanouissent sous son influence ; leur force de cohésion semble suspendue comme par quelque tour de magie et chaque objet se dissipe en une série d'impressions—couleur, odeur, texture—dans l'esprit de l'observateur. » p. 214.

[868] *Idem*. « Et lorsque nous continuons à penser à ce monde, non d'objets avec la solidité dont les investit le langage, mais d'impressions instables, évanescentes, inconstantes, qui brillent et meurent avec la conscience que nous en avons, il se contracte encore plus, tandis que tout le champ de l'observation se réduit à la chambre étroite de l'esprit individuel. L'expérience, déjà réduite à une série d'impressions, est enclose pour chacun de nous par l'épais mur de la personnalité que nulle voix réelle n'a jamais percé pour nous atteindre, et derrière lequel nous pouvons seulement conjecturer les choses extérieures. » p. 214.

« perpétuellement en vol » (« in perpetual flight »), l'individu ne peut pas les saisir, mais ce flot d'impressions contient néanmoins une vérité profonde :

> To such a tremulous wisp constantly re-forming itself on the stream, to a single sharp impression, with a sense in it, a relic more or less fleeting, of such moments gone by, what is real in our life fines itself down. It is with this movement, with the passage and dissolution of impressions, images, sensations, that analysis leaves off—that continual vanishing away, that strange, perpetual weaving and unweaving of ourselves.[869]

Les impressions sont fluctuantes, et leur passage trop rapide car elles ne se présentent pas avec une force suffisante pour nous laisser plus qu'un vague souvenir d'un moment. Le « reliquat » est cependant essentiel à la réflexion impressionniste ; l'impression d'un moment contient, malgré le caractère éphémère (« fleeting ») des souvenirs, une réalité subjective plus profonde et plus durable. C'est cette nature double que Matz souligne : l'impression est caractérisée par son entre-deux (« in-betweenness ») et se situe « non pas dans la sensation, ni dans la pensée, mais dans le sentiment qui surgit entre eux. Non pas dans le moment qui passe, ni dans la décision qui dure, mais dans l'intuition qui demeure » (« not in sense, not in thought, but in the feeling that comes between. Not in the moment that passes, nor in the decision that lasts, but in the intuition that lingers »[870]). Chez Pater, l'intuition intermédiaire s'inscrit dans l'écume (« tremulous wisp ») auquel se réduisent nos souvenirs et expériences : Pater indique la possibilité d'une réalité essentielle à chacun, mais en mettant en question la fiabilité de la mémoire. Il attribue une nature tellement fugace à la réalité vécue qu'elle s'approche du désordre moderniste de l'identité, dans les termes que Dorothy Rowe emploie pour décrire les représentations de Berlin à la fin du XIXe siècle : « it is male avant-garde artists and writers who signify most dramatically a sense of subjective instability in the face of the fragmentary experience of metropolitan modernity… » [871]

Pour Pater, c'est en prenant du plaisir à l'intensité de ces impressions fragmentaires, ainsi que leur variété, que nous pouvons vivre le plus pleinement :

> Great passions may give us this quickened sense of life, ecstasy and sorrow of love, the various forms of enthusiastic activity, disinterested or otherwise, which come naturally to many of us. Only be sure it is passion—that it does yield you this fruit of a quickened, multiplied consciousness. Of this wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love of art for art's sake, has most; for art comes to you professing

[869] *Idem*. « C'est à une écume qui ne cesse de se former dans le courant, à une seule impression intense, qui contiendrait la relique plus ou moins évanescente des instants écoulés, que notre existence se réduit. C'est sur ce mouvement, sur ce passage, sur cette dissolution des impressions, des images et des sensations que s'arrête l'analyse, sur cette disparition continue, sur cet étrange et permanent tissage et détissage de nous-mêmes. » p. 215.
[870] Jesse Matz, *op cit.*., p.1.
[871] Dorothy Rowe, *Representing Berlin: Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany*, Abingdon, Routledge, 2003, p. 7. Je traduis : « Ce sont les artistes et écrivains d'avant-garde masculins qui signifient le plus dramatiquement un sentiment d'instabilité subjective face à l'expérience fragmentaire de la modernité métropolitaine. »

> frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake.[872]

Contrairement à Arnold qu'il cite au début de *The Renaissance*, et à des tendances plus générales dans la critique victorienne, Pater n'attribue aucune fonction pédagogique à l'art. Pour lui, l'art existe uniquement pour augmenter l'intensité de nos perceptions momentanées, et nous donner un accès à ces sentiments d'extase et de chagrin. Cet esthétisme pur ne caractérise pas toute la production de Pater, et par exemple plus tard dans *Marius the Epicurean* il présente une forme d'esthétisme plus modérée, qui comprend une vision sociale et morale.

Le travail de Pater a contribué à une tendance plus générale vers l'esthétisme, et son principe dominant de l'art pour l'art. D'autres auteurs et critiques se sont joints au mouvement, qui libérait l'œil et la pensée en se focalisant sur les sensations produites par les œuvres. Il a également aidé à établir des cercles d'auteurs homosexuels, qui ont pu s'exprimer plus librement, ce qui permet de voir l'esthétisme comme « une énergie positive problématisant les notions (…) de masculinité, (…) un mouvement contre-culturel qui se définit par opposition aux valeurs du patriarcat victorien » (« a positive energy; problematizing current notions of masculinity, aestheticism emerges as a counter-cultural movement that defines itself in opposition to the values of Victorian patriarchy »[873]). Cependant, l'ouverture de la méthode esthétique ne s'étendait pas automatiquement aux femmes. Leur inclusion parmi les esthètes n'était pas forcément bien reçue, mais comme Rita Kranidis le précise, « certaines femmes écrivains et poètes, dont George Egerton et Schreiner, ont été incluses lorsqu'on a constaté que leur style littéraire l'emportait sur leur intérêt pour le genre » (« some women writers and poets, George Egerton and Schreiner among them, were included when their literary styles were seen to override their gender-interested agendas »[874]). Le chapitre précédent a montré la manière dont George Egerton s'est servie de la flânerie pour représenter la subjectivité féminine. Nous allons nous intéresser à quelques autres écrivains féminins qui, malgré la nature désintéressée

[872] Walter Pater, *The Renaissance*, 1873, http://www.gutenberg.org/files/2398/2398-h/2398-h.htm Je traduis : « Les grandes passions peuvent nous procurer ce sentiment d'une vie plus intense, l'extase et la douleur de l'amour, les diverses formes d'activités auxquelles on se livre avec enthousiasme, dans un but désintéressé ou non, et qui viennent naturellement à bon nombre d'entre nous. Assurez-vous seulement qu'il s'agisse bien de passion – que vous récoltez bien ce fruit d'une conscience plus vive, démultipliée. Cette sagesse, c'est la passion poétique, le désir de beauté, l'amour de l'art pour l'art qui en possède le plus; car l'art vient à vous honnêtement, ne vous promettant rien d'autre que de donner la meilleure qualité aux moments de votre vie qui passe, et simplement pour ces moments eux-mêmes. »

[873] Stefano Evangelista, « Vernon Lee and the Gender of Aestheticism », in Patricia Pulham, Catherine Maxwell (eds), *Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, p. 91.

[874] Rita Kranidis, *op cit.*, p. 53.

de l'art pour l'art, se servent de l'approche esthétique pour interroger le statut de l'œil féminin dans l'hégémonie artistique victorienne.

Tout en encourageant le lecteur à s'ouvrir à toute la gamme d'impressions possibles, Pater livre surtout sa propre vision, et l'impose donc sur l'interprétation des tableaux par le lecteur. Les émotions qu'il décrit lui propres (« particular to himself »)[875], mais elles occupent une grande place dans la lecture des tableaux que feront ses lecteurs. L'élitisme de Pater transparaît également car il semble indiquer que tous n'ont pas la même capacité à percevoir les impressions, et les différents arts ont des effets sensoriels différents qu'il est important de séparer. Selon Pater, voir les arts comme des traductions à travers des matières différentes d'une même « quantité fixe de pensée imaginative » (« fixed quantity of imaginative thought ») est une généralisation abusive « false generalisation » qui provient de préjugés répandus (« popular judgements ») sur les arts. Le critique d'art a besoin d'une "certaine forme de temp »rament, du pouvoir d'être profondément touché par la présence de beaux objets » (« certain kind of temperament, the power of being deeply moved by the presence of beautiful objects »). Vadillo note que « Pater fait souvent état de ses propres émotions, qui lui sont très propres » (« Pater often issues his own emotions, that are very particular to himself »), et que cette subjectivité qu'il présente empêche d'autres regards subjectifs de se constituer : « L'épistémologie de Pater nie la subjectivité des autres en plaçant ses impressions au cœur de l'expérience esthétique » (« Pater's epistemology denies the subjectivity of others by placing his impressions at the centre of the aesthetic experience »[876]). Bien que Pater rappelle au lecteur que les impressions varient d'un individu à l'autre, dans les différentes réponses aux tableaux qu'il observe dans *The Renaissance* il en présente une seule vision : la sienne.

Selon Vadillo, Michael Field, au contraire, rend l'autonomie à l'œil du lecteur, en séparant la vision objective des tableaux qu'elles décrivent de leur réponse personnelle. Katharine Bradley et Edith Cooper, qui écrivaient ensemble sous ce pseudonyme, exemplifient la participation féminine au mouvement esthétique. Elles s'intéressent dans leur travail à certains des mêmes tableaux que Pater, et reprennent des formes d'écriture utilisées par des auteurs hommes du mouvement esthétique, comme Bernard Berenson. Par exemple, leur recueil *Sight and Song* (1892) contient, entre autres, un poème ekphrastique basé sur la Joconde. Selon Julia Saville, leur approche apportait un regard spécifiquement féminin au processus de l'ekphrasis, qui est

[875] Ana Pareja Vadillo, *op cit.*, p.186.
[876] *Ibid.*. p.187.

d'habitude masculin (« male ») et relevant du magistère (« magisterial »[877]), et était basée sur la « convention selon laquelle le poète homme regarde la peinture (souvent un corps de femme) féminement codée par ses associations avec l'espace, le silence, la passivité et la beauté bucolique » (« convention whereby the male poet looks on painting (often of the female body) that is coded feminine by its associations with space, silence, passivity, and pastoral beauty »[878]). Chez elles, les figures masculines dans les tableaux peuvent également avoir cette fonction d'objet esthétique silencieux, car leurs poèmes « fournissent à la regardeuse hétérosexuelle un alibi esthétique pour observer des images de nu masculin » (« provide the heterosexual female viewer with an aesthetic alibi for scrutinizing images of the male nude »[879]).

Les figures féminines dans les poèmes ekphrastiques sont également traitées de manière innovante car, comme Saville l'observe, elles leur attribuent une plus grande autonomie en montrant des personnages comme la Vénus de Giorgione « célébrant en lui-même le plaisir du corps » (« claiming the body's pleasure in itself »[880]). Le poème dédié à ce tableau sexualise le corps de la femme, mais sans la priver de pouvoir ou d'autonomie. Une « sympathie » est établie entre elle et la nature qui l'entoure, son corps ayant « la même douceur infinie / que celle des vastes pâturages » (« The same extensive smoothness seen / In yonder breadths of pasture »[881]). La même douceur des lignes se trouve dans la représentation du corps de Vénus et du paysage, et le poème fait référence plusieurs fois à cette harmonie naturelle. L'ekphrasis de Michael Field souligne l'ambiance de jouissance du tableau, en accentuant l'aspect sensoriel des formes rondes. Vénus et la nature reposent « sans honte sous le même ciel » (« Shameless underneath the sky »), rendant le corps nu aussi innocent que le paysage « verdoyant » (« verdant ») et fécond (« fruitful »)[882]. Il en est de même pour le geste de Vénus, qui dans le tableau pourrait être un geste de modestie, ou alors de masturbation : « Sa main quitte la surface tendue de sa cuisse (…) / Elle jouit du bonheur / D'une délicieuse féminité » (« Her hand the thigh's tense surface leaves (…) / She enjoys the good / Of delicious womanhood[883]).

[877] Julia Saville « The Poetic Imaging of Michael Field », in Joseph Bristow (ed), *The Fin-de-siècle Poem: English Literary Culture and the 1890s*, Athens, Ohio University Press, p. 183.
[878] *Idem*.
[879] *Idem*.
[880] *Ibid*. p. 196.
[881] Michael Field, « The Sleeping Venus », in *Sight and Song*, 1892, en ligne : https://michaelfield.dickinson.edu/book/sleeping-venus
[882] *Idem*.
[883] *Idem*.

Le plaisir est spécifiquement féminin : il n'est pas associé à un rêve d'Adonis, mais à la joie pure de son corps. Une comparaison des deux approches ekphrastiques de la Joconde, dans les deux cas basées sur les impressions subjectives que le tableau provoque, permet de voir comment le regard impressionniste peut à la fois dominer et ouvrir les possibilités d'une vision plus inclusive. Pater cite la Joconde dans l'introduction de la *Renaissance*, indiquant son potentiel de produire cette « impression de plaisir unique et singulière » (« special, unique, impression of pleasure »)[884], comparable à celle « d'une plante, d'un vin, ou d'une pierre précieuse » (« a herb, a wine, a gem »)[885], chez le critique esthétique, tout en donnant une liste d'autres exemples : « l'image, le paysage, la personnalité engageante dans la vie ou dans le livre, la Joconde, les collines de Carrare, Pic de la Mirandole » (« the picture, the lanscape, the engaging personality in life or in a book, La Gioconda, the hills of Carrara, Pico of Mirandola »[886]). Le chapitre sur Léonard De Vinci consacre quelques passages à l'extraction de cette qualité particulière du tableau. Vinci démontre un goût pour l'étrangeté dans la nature, cherchant « le goût du paysage *bizarre* ou *recherché* » (« what is bizarre or recherché in a landscape »)[887], y compris les vides ou « vals » (« hollow places »), et « « et tous les effets solennels de l'eau en mouvement » (« the solemn effects of moving water »)[888]. Ses tableaux sont le résultat d'un « miracle de finesse » (« miracle of finesse »), et une capacité rare à représenter ces « secrets de la nature » (« secrets of nature »)[889]. La Joconde présente un attrait visuel similaire, dont Pater extrait les éléments visuels particulièrement rares qui font d'elle « l'une de ces femmes languides » (« one of these languid women ») (Pater nous rappelle que La Joconde n'était pas le seul modèle féminin du peintre) un chef d'œuvre (« masterpiece ») qui l'élève « au septième ciel de l'expression symbolique » (« to the seventh heaven of symbolical expression »)[890]. Les réflexions de Pater se concentrent sur l'extraction des qualités mystérieuses du tableau. Le « subdued and graceful mystery » de la Joconde ne se compare, selon Pater, qu'à la Mélancolie de Dürer, mais De Vinci ne fournit aucun « symbolisme

[884] Walter Pater, *The Renaissance*, 1873, http://www.gutenberg.org/files/2398/2398-h/2398-h.htm Traduction p. 48.
[885] *Idem*. Traduction p. 48.
[886] Idem. « le tableau, le paysage, la personnalité engageante dans un livre ou dans la vie, la Joconde, les collines de Carrare, Pic de la Mirandole. » p. 48.
[887] *Idem*. Traduction p. 127.
[888] *Idem*. Traduction p. 128.
[889] *Idem*. Traduction p. 128.
[890] *Idem*. Traduction p. 136.

grossier » (« crude symbolism »)[891] qui puisse nous donner les clefs de lecture de l'œuvre, ou du sourire « insondable » (« unfathomable »)[892] du personnage.

Le visage illisible est source d'inquiétude, car ce sourire contient « une note sinistre » (« something sinister »)[893], mais aussi une connexion avec ses racines artistiques, car Pater le compare aux dessins inspirés de Verrocchio produits pendant la jeunesse de Vinci. Elle est également placée au même rang que deux autres figures féminines culturellement signifiantes, Leda et Sainte Anne, comme un autre symbole de la maternité. La Joconde est donc d'abord générée « de manière incorporelle » (« incorporeally »), comme une image mentale de l'artiste, avant de trouver forme physique « dans la demeure d'Il Giocondo » (« in Il Giocondo's house »)[894], pour ensuite être peinte. Pater maintient cette tension entre femme réelle et construction artistique mystérieuse : il cite par exemple « the legend that by artificial means, the presence of mimes and flute-players, that subtle expression was protracted on the face »[895]. L'intérêt qu'il porte aux aspects génétiques du tableau laisse émerger la qualité étrange de la Joconde ; elle est en-dehors du temps, et « comme le vampire, elle est morte bien des fois, et a appris les secrets du tombeau » (« like the vampire, she has been dead many times, and learned the secret of the grave »)[896]. Ces lignes, que W. B. Yeats a transformées en vers au début de *The Oxford Book of Modern Verse* (1936) pour démontrer leur « importance révolutionnaire » (« revolutionary importance »), témoignent de l'identité abstraite qui est attribuée à la Joconde dans le texte de Pater. Son existence est perpétuelle, et elle possède des qualités de mère universelle et de symbole de la féminité. Cependant, c'est aussi son immortalité et son expression ambiguë qui produisent l'aspect menaçant qui fait d'elle un vampire.

Le texte de Michael Field maintient la qualité mystérieuse et même menaçante du personnage, mais en fait un être fictif plus unifié, vu et imaginé à un moment précis, plutôt qu'à travers un mélange de symboles, rappels historiques, et de reconstruction de la création du tableau. Le poème engage le spectateur dès la première ligne, la suggestion, toujours ambiguë, dans les « yeux impliquants » (« implicating eyes ») de la Joconde étant forcément dirigée vers celui qui la regarde, et donc qui lui donne cette existence mystérieuse à travers son imagination. La nature précise de ce personnage est déterminée par son spectateur, qui ne peut qu'imaginer la

[891] *Idem*. Traduction p. 136.
[892] *Idem*. Traduction p. 137.
[893] *Idem*. Traduction p. 137.
[894] *Idem*. Traduction p. 137.
[895] *Idem*. « La légende selon laquelle cette expression subtile fut maintenue sur son visage par des moyens artificiels, par la présence de mimes et de joueurs de flûte » p. 137.
[896] *Idem*. Traduction p. 138.

suite, en projetant ses propres interprétations. Chez Pater il est aussi question du désir projeté par le spectacteur masculin, celui-ci « exprimant ce que pendant des milliers d'années des hommes ont désiré » (« expressive of what in the ways of a thousand years men had come to desire ») et partagé par l'artiste dans sa volonté de peindre « une femme idéale, enfin incarnée et contemplée » (« his ideal lady, embodied and beheld at last »). Il s'agit d'une vision plus générale du désir masculin, alors que le poème de Michael Field imagine le désir d'un spectateur précis. Un élément plus sensoriel participe à la fois à la concrétisation du personnage humain, et à la conscientisation du spectateur, car la Joconde est dotée d'un « front sombre et d'une poitrine/Sur laquelle le crépuscule touche amoureusement la maturité » (« a dusky forehead and a breast/Where twilight touches ripeness amorously »). Plutôt que d'identifier la qualité de la lumière, qui chez Pater est « comme sous une lumière sous-marine atténuée » (« some faint light under the sea »), mais aussi le produit de « l'étrange voile visuel de Léonard » (« Leonardo's strange veil of sight »)[897], Michael Field souligne son effet sur le spectateur. Contrairement au vampire de Pater, mort plusieurs fois, le poème présente les éléments d'un corps humain réel, sur lequel deux lumières différentes sont projetées : une réelle, celle du crépuscule, une autre désirante, projetée par le spectateur sur ce corps féminin.

L'ekphrasis de Michael Field fixe le moment du tableau dans une narration fictive à laquelle le spectateur n'accède que partiellement, et qu'il est donc obligé de compléter. La main est « au repos, patiente » (« patient in its rest »), la femme est calme mais imbue de « cruauté qui guette » (« cruelty that waits »). Contrairement à Pater, qui voit côte à côte le symbole universel de féminité et la genèse du tableau, dans le poème de Michael Field c'est une tension narrative qui fait le mystère du tableau, et encourage le spectateur à esquisser la fin. Bien qu'il s'agisse d'un portrait et non d'une scène d'action visiblement en cours, l'image est caractérisée par un état de suspension qui ne permet pas de résolution. Le calme et la patience que le poème souligne sont ambigues : la main « douce » étant capable de « cruauté ». L'expression illisible et l'inquiétude qu'elle inspire produisent alors une narration possible chez le spectateur. Il y a un potentiel d'action dans le geste et le paysage, mais la cruauté qui « ne cherche pas de proie » (« doth not seek for prey »), tout comme l'appétit (« zest ») pour la mort transmis par le paysage, se trouvent autant dans la vision du spectateur que dans l'expression de la Joconde. Alors que le mystère que Pater voit dans ce tableau est chimérique, le poème de Michael Field indique qu'il se situe dans la narration (« storytelling ») que le spectateur en tirera, plus que dans les éléments techniques de la peinture. La vision de Michael Field suggère donc une

[897] *Idem*. p. 138.

modification de l'esthétisme, en accord avec leur souhait que le spectateur divorce la vision des tableaux d'une « théorie, de fantasmes ou de son simple plaisir subjectif » (« theory, fancies, or his mere subjective enjoyment »[898]). La même recherche de l'essentiel, d'une « impression purifiée » (« purified impression »), est à la racine de leur travail, mais il n'est pas seulement question d'identifier ce qui nous apporte du plaisir esthétique, comme chez Pater, mais aussi d'assumer la responsabilité de notre vision subjective.

L'auteure suédoise Stella Kleve propose une vision impressionniste qui engage le lecteur plus que dans la pure contemplation de la beauté, mais qui trouve ses racines dans l'esthétisme et la décadence. Son roman *Berta Funcke* (1885) met en scène la jeunesse d'une femme en exprimant son désir sexuel. Ce roman a commencé comme une nouvelle, intitulée « Flirtations », que la jeune auteure a publié au Danemark. La correspondance entre Kleve et Herman Bang suggère une collaboration quelque peu déséquilibrée, l'auteur danois, plus expérimenté et plus connu, étant clairement en position d'expert, mais centrée sur des préférences esthétiques communes, qui ouvrent la voie pour l'expérimentation impressionniste. En se mettant en position de guide de cette jeune écrivaine, Herman Bang poursuivait un projet de renouvellement de la scène littéraire danoise : travaillant à l'époque pour le journal conservateur *Nationaltidende*, il a proposé une rubrique sur la littérature contemporaine à la rédaction, qu'il a pu mettre en place à partir d'octobre 1883[899]. C'était « le rêve de Herman Bang d'y réunir toute la littérature moderne » (« Herman Bangs dröm att här samla hela den moderna litteraturen »[900]) et il réussit à faire découvrir des textes d'auteurs comme Ola Hansson et Oscar Levertin, et le texte de Kleve en 1884, traduit par ses propres soins. Nilsson souligne la particularité de ces années où « Herman Bang rassemblait ici dans un journal conservateur de jeunes écrivains et d'autres, plus agés, dont les noms étaient comme un drapeau rouge pour les conservateurs » (« samlade här Herman Bang i en konservativ tidning unga okända skribenter och äldre, vilkas namn var som ett rött skynke för konservatismens män »)[901]. Il proposait alors à Mathilda Malling de devenir Stella Kleve, prenant la précaution du pseudonyme car « le scandale était dans l'air » (« det laag skandal i luften »)[902].

[898] Michael Field, « Préface » dans *Sight and Song*, 1892, en ligne : https://michaelfield.dickinson.edu/node/228
[899] Torbjörn Nilsson, *Impressionisten Herman Bang*, Stockholm, Norstedt, 1965, p. 15.
[900] *Idem*.
[901] *Idem*.
[902] *Idem*.

Kleve évoque l'influence de Herman Bang sur son travail, et comme Camilla Storskog le souligne, elle se considérait impressionniste[903]. Dans son autobiographie elle note que ses journaux intimes lui ont servi grâce à sa technique d'écriture impressionniste, car étant « impressionniste et objective » (« impressionist och objektiv skildrare ») elle « cite, comme d'habitude tous ses propos [ceux de Herman Bang] de manière graphique » (« återger som vanligt grafiskt alla hans yttranden »).[904] Ce lien entre impressionnisme et objectivité ou fidélité revient à la nature paradoxale de ce mouvement qui se définit à travers ses caractéristiques esthétiques, mais vise à produire un effet phénoménologique par la reproduction convaincante de l'expérience de la perception. Dans un article dédié à la nouvelle *Vid Beau Rivage*, Pil Dahlerup arrive à la même conclusion sur l'impressionnisme que l'auteure elle-même, en faisant référence aux caractéristiques définies par Sven Møller Kristensen : « changements fréquents de scène, répliques chargées de sens, un narrateur qui se retient, des tableaux de couleurs et de lumière, des tirets et une utilisation raffinée de la métonymie » (« hyppige sceneskift, betydningsfulde replikker, tilbagetrukket fortæller, lys- og farvemaleri, tankestreger og raffineret brug af metonymi »)[905]. L'une des seules critiques à identifier la nature « auto-référentielle » (« self-referential »)[906] de l'impressionnisme de Kleve, Camilla Storskog, souligne le choix de l'équation entre « impressionniste » et « objectif », comme une similarité avec la définition bangienne de l'impressionnisme littéraire.

Le début de sa carrière, accompagné par Herman Bang, est remarquable pour une production qui a choqué les esprits de l'époque. Elle ne participe cependant pas pleinement à la « littérature d'indignation », se plaçant plus dans un courant décadent et esthétique. Elle a fourni plusieurs contributions à la revue Framåt (1886-1889), une publication féministe associée à la Göteborgs Kvinnoförening. Ses articles témoignent cependant de ses préoccupations plus esthétiques que propagandistes, surtout « Om efterklangs- och indignationslitteraturen i Sverige » (1886), où elle expose son scepticisme face à la littérature engagée qui « fleurit » (« florerar ») en Suéde. Le problème qu'elle voit dans ce type de littérature, et elle donne l'exemple d'*Une Maison de Poupée* d'Ibsen, la pièce *Kärlek* de Lydia Kullgren et les pièces d'Otto Benzon, n'est pas ses principes, avec lesquels elle est d'accord, mais leur répétitivité. Elle est d'accord que les « lois de la société sont beaucoup trop douces envers les hommes et beaucoup trop strictes envers les

[903] Camilla Storskog, *Literary Impressionisms: Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900*, Milan, Di Segni, 2018, p. 140.
[904] *Idem*.
[905] Pil Dahlerup, *Liv og Lyst: Artiker og Essays*, Copenhague, Gyldendal, 1987, p. 149.
[906] Camilla Storskog, *Literary Impressionisms: Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900*, Milan, Di Segni, 2018, p. 113.

femmes » (« sammhällslagarne äro allt för milda mot mannen och allt för stränga mot kvinnan »), mais trouve que « tout le monde le sait maintenant » (« nu veta vi det ju allesammans »).[907] Elle craint les réactions contre la position féministe, et imagine que celle-ci sera exacerbée par les nombreuses réflexions littéraires sur la question, produisant en contre-point une « littérature d'indignation » (« indignationslitteratur »)[908] masculine. Elle cite *Giftas* de Strindberg, une réaction à *Une Maison de Poupée* (1879) d'Ibsen, comme la preuve que cette littérature existe déjà.

C'est la littérature engagée en général qui la dérange, plus que le traitement particulier de la liberté sexuelle des femmes, car selon elle écrire sur les problèmes de la société est un risque :

> « Naturligtvis kan det sägas mycket om verldens dalighet – det är icke tvifvel om det – men det är nu engang ett saa svaarhandterligt, jag skulle vilja saga « personligt » ämne, att det alltid faar behandlas med varsamhet och framfor allt med klokhet.[909]

Les questions de société sont à aborder avec prudence, et un certain snobisme est perceptible dans l'idée que toutes les expressions d'une opinion, qu'elle considère valable, ne se valent pas. Elle conclut l'article en révélant ce qui sera l'une de ses préoccupations principales dans l'écriture : le plaisir du texte. Tout texte doit intéresser son lecteur, alors « tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux ».[910] Sa position complexe par rapport à l'équilibre entre l'esthétique littéraire et l'idéologie se voit dans sa nouvelle « Pyrrhussegrar », qui démontre un engagement avec la question de la liberté sexuelle féminine, mais à travers un style influencé par l'esthétisme.

En 1887, elle a publié un article, bien plus enthousiaste, sur le style du poète anglais décadent Swinburne. Cet article se concentre sur la poétique « sensuelle-érotique » (« sensuelt-erotiska ») de Swinburne, elle souligne la sensualité de sa représentation des femmes, et la puissance sensorielle de ses textes, qui permettent au lecteur d'accéder à la sensation évoquée, et de « la goûter par son propre esprit » (« *smaka* den med vara egne sinnen »)[911]. L'utilisation des couleurs dans ses poèmes est soulignée aussi, car il peint des « couleurs si fugaces et fines qu'un peintre ne pourrait les saisir avec son pinceau » (« farger sa flyktigt fina, att ingen malare

[907] Stella Kleve, « Om efterklangs- och indignationslitteraturen i Sverige », dans Framåt, Göteborg, D. A. Bonniers, 1886, no. 17, p. 12.
[908] *Ibid.*, p. 13.
[909] *Idem*. Je traduis : « Naturellement on peut dire beaucoup de choses sur le mal du monde—là il n'y a pas de doute—mais le sujet est si complexe, si « personnel » dirais-je, que l'on doit toujours le traiter avec prudence, et surtout avec intelligence. »
[910] *Idem*.
[911] Stella Kleve, « Algernon Charles Swinburne », in Framåt, Göteborg, D.A. Bonniers., 1887, no. 15&16, p. 228.

skulle kunne gripa dem pa sin pensel »)[912]. Elle le place dans le contexte littéraire européen, le comparant notamment à Zola et à Strindberg. La publication de sa nouvelle « Pyrrhussegrar », ainsi que certains de ses articles, a mené à la fermeture de *Framåt*. La puissance sensorielle qu'elle voit chez Swinburne pousse aussi ses textes vers un érotisme choquant en 1886, d'autant plus car leur source est une femme. Sa protagoniste Märta Ulfklo, une suédoise venue à Montreux pour mourir, observe son environnement à travers de nombreux détails sensoriels. La narration, comme la poésie de Swinburne, se focalise sur le sensuel et l'érotique, et c'est une femme qui relaye ces impressions.

Cette utilisation d'une narration impressionniste où le sujet est une femme (et l'objet un homme) débouche sur une forme d'engagement partiellement assumée, et particulièrement pertinente à l'époque de Kleve, où le débat sur la moralité sexuelle (« sædelighedsfejden ») était en plein cours. Des figures culturelles importantes comme Georg Brandeset Strindberg ont participé pleinement à ce débat pendant les années 1880, centré sur le rôle de la femme dans une société changeante. L'institution de la famille, et la fonction très fixe qu'elle donnait à la femme, était mise en question à cette époque d'industrialisation et d'urbanisation. Le deux poids, deux mesures de la moralité sexuelle devint un sujet littéraire important, explicité dans la pièce de Bjørnstjerne Bjørnson *En Hanske* (« Un gant », 1883) qui proposait que la même rigueur morale que l'on imposait aux femmes devait être appliquée aux hommes. *Une Maison de Poupée* d'Ibsen pose la question de la liberté individuelle de la femme, enfermée dans la cage de son rôle social. Georg Brandes a abordé les problèmes du patriarcat dans ses *Courants* (1872), et réagit négativement à l'un des articles phares du débat, « L'égalité chaste à l'époque moderne » (« Nutidens sædelige Lighedskrav ») (1887) d'Elisabeth Grundtvig, rédactrice de la revue « Kvinden og Samfundet », qui suggérait que les hommes et les femmes devaient rester chastes jusqu'au mariage. La position de Kleve dans ce débat n'émerge que de manière implicite, à travers la liberté sexuelle qu'elle attribue à ses personnages.

A travers le personnage de Märta, qui a réprimé toute sa vie ses désirs et pulsions, pour finalement tomber malade, Kleve fournit une représentation frappante du combat réel de la femme en tant qu'individu et en tant que construction sociale. Bien que cela se fasse essentiellement à travers un style impressionniste qui évoque des scènes de la vie de la protagoniste sans commentaire idéologique direct, au début de la nouvelle Kleve explicite la question sociale qu'elle aborde, qui représente une lutte (« kamp ») :

[912] *Idem*.

> Det var denna eländiga försiktighet, vilken hon nu hatade som sin olycka, – detta tvetydiga surrogat för dygd, som samhället tvingar kvinnan att plåstra över alla sina känslor och alla sina intressen, ända tills hon blir ett färglöst, osjälvständigt kryp, som aldrig törs taga ett enda steg, utan att treva för sig med antenner – och alltid drager sig tillbaka.[913]

Le personnage de Märta devient explicitement symbole de tout le combat féminin dans la société : dans une contradiction des idées de Kleve dans Framåt sur la fonction de la littérature. La nouvelle ne revient pas sur ces généralités de société, mais présente les expériences de Märta à Montreux. Cependant, cette indication idéologique contient aussi un marqueur du lien avec le visuel qui sera signifiant dans la nouvelle : la référence à la couleur. L'oppression de la société fait de la femme un être sans couleur (or la couleur est un élément essentiel de l'impressionnisme pictural, dont elle devient un thème en soi). L'émancipation vient, si ce n'est que partiellement, à travers les impressions personnelles. La nouvelle propose, plutôt qu'un programme social concret, de faire ressortir la « couleur », ou la richesse d'expériences que la société interdit à la femme.

Cette courte nouvelle entre dans un dialogue implicite avec la perspective narrative masculine, mettant les perceptions d'une femme au centre du récit, mais encadrées par une structure patriarcale visible dans le texte. C'est un homme qui a le dernier mot, avertissant Märta contre son excitation excessive, et l'implorant à être « tranquille, avant tout—Mademoiselle s'énerve toute seule. »[914] Sa maladie est identifiée par le médecin au début de la nouvelle comme le résultat d'excès sensoriels et érotiques, qui ont, selon lui, eu un effet nocif sur un état phsyique déjà affaibli, sa « disposition naturelle, empirée par un sang trop chaud » (« ärftliga disposition, förvärrad av ett alltför hetsigt blod »)[915]. La perspective de la protagoniste vient encadré par ces jugements masculins, mais dans l'interaction avec le médecin le lecteur accède aux jugements de Märta au sujet de l'homme, qui est décrit comme « le petit docteur, s'appuyant contre un poêle blanc, souriant, avec son sourire malin et ambigu » (« den lille doktorn, gnidande sig uppåt den vita kakelugnen, småleende med sitt kloka, tvetydiga leende »). Ses propos sont « lourds, sourds, comme des boules noires dans l'urne du jugement » (« tunga, dova, som svarta kulor i domens urna »[916]). Le personnage incarne l'autorité masculine, lui

[913] Stella Kleve, « Pyrrhussegrar » in *Framåt*, Göteborg, D. A. Bonniers, 1886, no. 20., p. 3. Je traduis : « C'était cette prudence épouvantable, qu'elle détestait maintenant comme son malheur, ce substitut équivoque à l'intelligence, que la société forçait les femmes à afficher au détriment de toutes ses émotions et tous ses intérêts, jusqu'à ce qu'elle devienne un pauvre être sans autonomie et sans couleur, un insecte qui n'ose plus avancer sans tâtonner avec ses antennes, et qui se retient toujours. »
[914] *Ibid*. p. 4.
[915] *Idem*.
[916] *Idem*.

annonçant son sort avec ce qui semble à Märta être de l'humour, mais la poussant à « vouloir frapper le vieil homme » (« hon skulle ha velat slaa den gamla mannen »)[917].

Leur dialogue au début de la nouvelle est marqué par l'attitude condescendante avec laquelle il insiste qu'elle a provoqué sa souffrance à travers ses « fantasmes érotiques » (« erotiska fantasier »)[918]. Il répète ses propos, en insistant sur certains mots indiqués dans le texte : pour souligner que sa sœur est « mariée », ce qui suppose-t-on implique une vie affective que le docteur considère plus saine, et que c'est justement le fait d'avoir « refoulé » (« kvävt ») ses fantaisies qui fait qu'elle s'est affaiblie. Il cite les danses parmi les causes de cette « chaleur » dans le sang, et l'avertit qu'elle a gagné des « victoires dangereuses », ce qu'elle transforme elle-même en « victoires à la Pyrrhus »[919]. La fin de la nouvelle marque la fin de son combat, et elle n'est plus à même de débattre avec l'adversaire masculin, qui a le dernier mot, lui donnant des consignes même dans les derniers moments de sa vie. L'origine de la maladie de Märta vient, selon l'autorité médicale, de l'anormalité de sa vie sexuelle, qui réside dans le potentiel et l'imaginaire plutôt que dans une relation stable et conventionnelle. Märta elle-même est partiellement d'accord, comme son adoption de la notion de victoires l'indique, mais voit la tragédie ailleurs que dans l'absence de relation fixe, et plutôt dans son excès de prudence. Autrement dit, ce sont les règles que la société impose sur les femmes qui ont tué Märta, et non une obsession sexuelle. Elle regrette d'avoir préservé son « beau corps » (« härliga kropp ») pour qu'il soit ruiné par la maladie, ainsi que sa « lâcheté » (« feghet ») en ne faisant rien face aux possibilités qu'elle a eues (« var möjlighet hon själv gjort om intet »)[920]. Ces possibilités lui reviennent, dans un ensemble de souvenirs, qui « vacillent et se heurtent comme les images d'un kaléidoscope » (« växla och bryta sig mot varandra som bilderna i ett kaleidoskop »)[921]. Ces fragments de sa vie forment la structure essentielle de la nouvelle, exprimant l'insatisfaction de Märta à travers des images individuelles représentant des moments chargés de potentiel non-réalisé.

Le début de la nouvelle fait écho au motif de la flânerie, la protagoniste étant anonyme dans le milieu où elle se trouve. C'est un grand lieu de tourisme, et des drapeaux de différentes couleurs accueillent les voyageurs de « toutes les nations d'Europe » (« alla Europas nationer »)[922].

[917] *Idem*.
[918] *Idem*.
[919] *Idem*.
[920] *Idem*.
[921] *Idem*.
[922] *Ibid*. p. 3.

Contrairement au flâneur, Märta n'observe pas la foule « changeante et cosmopolite » (« växlande, kosmopolitiska ») qui peuple l'hôtel :

> …men de trötta, mörkringade ögonen bakom fönsterpostens rosor och clematis se ej det växlande, brokiga livet därnere, lika tungsinta och svårmodiga stirra de ut i fjärran. Ingen av dessa tusenden, som gå ut och in genom den stora murgrönsklädda pelarporten, ingen enda bryr sig om ifall Märta Ulfklo lever eller dör. Av alla dessa tusentals ögon, som mötas och blixtra, som bedja och neka – intet enda söker hennes; ingen enda av alla dessa tungor, som aldrig vila, talar till henne.[923]

L'existence de Märta n'intéresse pas le grand nombre de touristes dans l'hôtel, qui sont inconscients de sa présence, ne cherchant pas son regard. Le grouillement de leurs activités, décrites à travers les fragments de leurs corps pendant qu'ils interagissent, les rapproche de la masse humaine du milieu urbain dans les récits de flâneurs. Seule Märta se distingue, ce qui la rapproche à son tour du narrateur flâneur, dominant le paysage depuis sa fenêtre. Elle a une vision panoramique, non d'un lieu particulier comme chez Thomas De Quincey, mais de sa vie entière :

> i denna tunga, ändlösa ensamhet, tyckes det henne, som om förtid, nu och framtid småningom flöte samman till ett, och hela livet bredde sig ut omkring henne som ett stilla, disigt hav, utan böljor och utan strand – tomt och ödsligt ».[924]

Cette image présente un effet de totalité, comme ceux éprouvés par Thomas De Quincey sous l'influence de l'opium ou Andersen face à la beauté de la nature allemande, mais sans l'épanouissement spirituelle de ces textes précédents. C'est une identité fragmentée, ses pensées virevoltant comme des oiseaux, qu'elle projette sur le paysage en dessous de sa fenêtre, et bien qu'elle voie « le bleu vaste et vide du lac » (« sjöns vida, blanka bla »), c'est le reflet de sa solitude et non le paysage en lui-même qui l'occupe[925]. En se souvenant de sa conversation avec le médecin, et des pulsions qu'elle a passé sa vie à contrôler, elle « voit toute sa vie comme dans un miroir brisé, qui n'est plus à même de montrer toute l'image d'un objet, mais qui dans chaque morceau reflète un torse déformé » (« sag…hela sit liv som i en krossad spegel, vilken ej är i stand att helt och haallet aatergiva bilden av ett foremaal, men som i varje skarva speglar en stympad torso »)[926]. Ces reflets de sa vie comme autant d'images, fragmentées à l'infini, dont le reflet comme l'original sont brisés ; ils représentent le

[923] *Ibid.* p. 4. Je traduis : « mais les yeux fatigués, cernés, derrière les roses et les clématites dans la fenêtre ne voyaient pas la vie changeante et multicolore en bas ; mélancoliques et sombres, ils fixaient un point distant. Personne parmi ces milliers de gens qui rentraient et sortaient par le grand portail flanqué de piliers et couvert de lierre, ne se souciait de savoir si Märta Ulfklo était vivante ou morte. De tous ces milliers d'yeux, qui brillaient et se retrouvaient, aucun ne cherchait son regard, aucune de ces langues voulait lui parler. »
[924] *Idem*. Je traduis : « Dans cette solitude lourde et sans fin, elle eut l'impression que son passé, son présent et son futur devenaient lentement un tout, et toute sa vie s'étalait devant elle comme une mer tranquille et vaporeuse, sans vagues et sans plage—vide et abandonnée ».
[925] *Idem*.
[926] *Idem*.

fonctionnement de la mémoire et de l'identité dans la nouvelle de Kleve. Les choses lui reviennent d'abord à travers les sensations et les fragments visuels, « le bras nu d'un rameur, un cou bronzé sous un col droit et rigide, un pied soulevé en patin à glace » (« en roddares nakna arm, en solbränd nacke under en styv, upprättstående militärkrage, en upplyft fot med skridsko »[927]), pour ensuite faire appel aux situations auxquelles ces fragments appartiennent, qui sont « nettes, clairess et colorées » (« skarp, tydlig och färgrik »)[928] mais variables, et rapidement remplacées par d'autres souvenirs, dont les fragments forment la narration de la nouvelle.

La narration centrale de la nouvelle présente le désir que Märta a supprimé pour les hommes et qui inspire ces « fantasmes érotiques » que le médecin lui a déconseillées. Le premier est introduit à travers une scène qui commence *in medias res* pendant une promenade en luge, avec Märta assise devant l'homme en question, observant le paysage et les sensations de son corps. Les impressions du paysage et de la lumière du coucher du soleil « orange, qui devient vert pâle, vert pâle qui devient bleu » (« brandgult, som fortonar i blekgront, blekgront, som glider over i blatt »)[929], s'entrecroisent avec celles de l'homme, « sa respiration rapide et haletante, les talons en fer de ses chaussures qui grattaient la glace » (« hans hastiga, flaasanda andedragt…hans jarnskodda klack skrapa mot isen »)[930]. L'intensité des sensations érotiques est mêlée à celle des conditions environnantes, et la séparation entre la beauté de l'homme et celle du paysage est peu définie. Les impressions visuelles que les deux provoquent sont placées sur le même plan, l'homme n'étant que l'un des objets sur lesquels Märta pose son regard.

Comme chez Michael Field, c'est à travers un regard d'appréciation esthétique que la femme gagne son pouvoir. L'homme devient un objet de contemplation féminine, et la femme le sujet. Le regard de Märta transforme un marin en statue :

> Han står högt uppe på repstegen – armen, bar och muskelknutig, sträcker sig uppåt, och handen knyter sig om tåget. Över den vida, lösa tröjan böjer sig den blottade halsen fram, och profilen med sin linjeraka näsa och sina halvöppna läppar står fri och skarp mot luften.[931]

[927] *Ibid.*, p. 5.
[928] *Idem*.
[929] *Idem*.
[930] *Idem*.
[931] *Idem*. Je traduis : « Il se tient haut sur l'échelle coulissante, son bras, nu et musclé, tendu, et sa main agrippant la corde. Au-dessus de son ample pull blanc, la courbe de son cou nu émerge, et son profil, avec la ligne droite du nez et les lèvres entrouvertes, est net et libre dans l'air. »

Le regard de Märta fige l'homme : c'est lui qui est objectifié plutôt qu'une figure féminine. Son corps est figé, son geste suspendu, comme une statue. Cependant, les éléments sensoriels, même sensuels, de son corps sont aussi soulignés : les muscles, la peau nue de la nuque, et les lèvres ouvertes attirent l'œil de Märta. Son regard l'esthétise, apportant une « lueur métallique » (« metalglans ») à ses cheveux, maintenant une tension entre le sensuel et la construction artistique, et retournant le regard patriarcal pour donner une place à une subjectivité féminine qui objectifie l'homme. Cela appartient cependant au monde érotique interdit et, interrogée sur la source de son intérêt, elle fait semblant d'appécier le paysage. D'après Camilla Storskog, Kleve se sert de la focalisation impressionniste sur les gestes et la surface de l'action pour que le lecteur puisse percevoir « la thématique du texte centrée sur les femmes comme séductrices et sur l'érotisme féminin » (« the text's thematic concentration on women in the role of seducers and female eroticism ») sans référence explicite à ces aspects[932]. Le non-dit bangien devient un élément essentiel de la nouvelle, puisque la vérité du personnage est indicible : l'esthétique impressionniste devient alors un moyen de montrer le clivage entre la vie publique et l'intériorité face au traitement du désir sexuel des femmes.

Une autre scène commence par l'énumération des éléments esthétiques, l'homme faisant partie du paysage, mais se termine par une interaction de séduction. Homme et femme sont joueurs d'échecs, chacun employant une stratégie particulière. Märta se moque de l'homme, le plaçant dans la catégorie des « types intéressants » (« interessanta karla »), qui sont tous les mêmes, « stéréotypés et banals » (« stereotypa och banala »), mais dont celui-ci est « la définition du type, le Don Juan reconnu de la Bavière » (« typen för dem alla, Bayerns erkända Don Juan »), mais conclut qu'il l'intéresse malgré tout. Leur « jeu dangereux » (« farliga spel ») commence ensuite, les deux étant « des joueurs également habiles, également prudents, et également raffinés » (« lika skickliga, lika försiktiga och lika raffinerade spelare »)[933]. Les deux sont sur un pied d'égalité, mais ce jeu qui ne mène à rien l'épuise. La difficulté de retenir ses désirs est projetée sur les images fragmentées du corps de l'homme :

> Hakan var starkt upplyft, halsen blev så lång nedemot den nedvikta skjortkragen, struphuvudet hävde sig då och då upp och ned. Hon kände sig tung och slapp, som om hettan därutifrån hade stannar kvar i hennes lemmar och förlamade dem, men på samma gång hade hon en kittlande intensiv lust att röra sig och handla på ett eller annat sätt. Och ur denna dunkla, allmänna drift växte där småningom fram en alldeles bestämd önskan: att få dämpa och trycka ned det där, som beständigt rörde sig på hans hals. Hon

[932] Camilla Storskog, *Literary Impressionisms: Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900*, Milan, Di Segni, 2018, p. 120.
[933] *Ibid*., p.6.

> tålde icke längre att se det – hon ville hålla det fast med sina händer, med sitt ansikte, bara hon kunde slippa se det –[934]

L'homme est ici découpé en morceaux, le menton, le cou et le larynx attirant l'œil de Märta. Le texte présente un conflit entre ses instincts : alourdie par la chaleur, elle est à la fois paralysée et agitée. C'est cet état physique qui la rend indécise et mène au plus grand conflit de son désir de toucher l'homme, qu'elle réfrène avec difficulté, et qui est en lui-même un désir ambigu, entre curiosité sensuelle et frustration meurtrière. Ces images du corps masculin sont chargées de l'« érotisme voilé » (« veiled eroticism ») que Camilla Storskog identifie dans plusieurs passages du roman *Berta Funcke*, comme étant situé « dans les yeux de l'observatrice » (« in the eyes of the onlooker »)[935]. Le corps de Märta réagit à ces stimuli, et elle veut le toucher directement. Les sens sont opposés les uns aux autres : elle ne supporte plus de regarder sans agir, son corps appelant à un contact plus proche. Le cou de l'homme, et précisément la pomme d'Adam, exemplifie le rôle de la métonymie dans cet érotisme voilé que Camilla Storskog mentionne. Le « mode métonymique » permet à Kleve de « sonder l'improbable » (« probe the improbable »[936]), et Storskog cite des parties du corps érotisées dans *Berta Funcke*, comme « l'oreille rose » (« rosiga öra ») d'une femme, dans laquelle un homme siffle des paroles suggestives. Dans la scène ci-dessus, une partie du corps visible et acceptable pour un lecteur à la fin du XIXe siècle, remplace le reste de son corps, qui reste couvert. Similairement, ce sont les mains et le visage de Märta qui pourraient toucher l'homme. L'impressionnisme métonymique permet d'inscrire un non-dit sexuel dans le texte, contenant la frustration de la femme dans des images fragmentées du désir de la protagoniste.

La critique contemporaine Laura Marholm, dont les travaux sur l'écriture féminine sont comparables à ceux de Georg Brandes dans leur perspective comparée et leur portée large, aborde l'œuvre de jeunesse de Stella Kleve avec prudence. Elle la considère comme la représentante d'une forme particulière de féminité littéraire, mais qui n'a pas atteint « le potentiel et le pouvoir de réalisation de sa jeunesse » (« promise and realising power of her

[934] *Idem*. Je traduis : « Son menton était levé, son cou paraissait si long à cause de son col rabaissé, et son larynx bougeait de bas en haut. Elle se sentait lourde et paresseuse, comme si la chaleur du dehors était restée dans ses membres, les paralysant, mais en même temps elle avait une envie intense de bouger et de s'occuper d'une manière ou d'une autre. Et de cette envie vague venait lentement une envie plus prononcée : arrêter ce mouvement dans sa gorge. Elle ne suppportait plus de le voir—elle voulait le tenir avec ses mains, avec son visage—si seulement elle pouvait arrêter de le voir. »
[935] Camilla Storskog, *Literary Impressionisms: Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900*, Milan, Di Segni, 2018, p. 121.
[936] *Ibid*. p.133.

girlhood »).[937] Ce qu'elle avait d'intéressant, selon Marholm qui souligne la classe sociale élevée de Kleve, c'était sa capacité à représenter « la psychologie de l'artifice féminin et le côté érotique des demoiselles de vieilles familles aristocratiques » (« the psychology of feminine artfulness and the erotic side of young maidens of old aristocratic families »)[938]. Elle identifie une tension particulière dans le travail de Kleve, qui présente les « vibrations tremblantes et lignes rompues » (« trembling vibrations and broken lines ») de cette classe de femmes à laquelle elle appartient. Cette expression semble se porter sur la focalisation des textes de Kleve sur les images fragmentées, et ici Marholm les assimile au genre et à la classe de Kleve, assez similairement à ses commentaires sur George Egerton. Ces deux auteures sont associées à une forme très spécifiquement féminine, et dans le cas de Kleve spécifiquement aristocratique, qui produit une écriture structurée par des impressions subjectives fragmentaires. Marholm commente le penchant de Kleve pour le non-dit : « books for psychological *gourmands* to whom incompleteness, half-concealment and unconscious betrayal are more interesting than finished form and ripe, displayed contents. »[939]

La nature évasive que sa fiction partage avec celle de Herman Bang peut aussi être mise en rapport avec son positionnement ideologique. C'est le dialogue entre les effets de la société et les perceptions subjectives d'une protagoniste qui intéresse Kleve, plus qu'un développement et une argumentation complets. Marholm identifie ici le lien entre fond et forme : tout comme l'impressionniste refuse une narration complète, elle refuse une prise de position complète.

Marholm compare Kleve aux auteurs de littérature engagée, voyant « Pyrrhussegrar » comme une « tentative maladroite » (« awkward attempt ») de « révéler quelques éléments de haute importance pour la connaissance de la femme comme bijou de culture » (« some little disclosures of high and lasting value to the knowledge of woman as a flower of culture »). Il convient de noter que cette notion trahit les complexités du féminisme de Marholm : Kleve est essentiellement intéressante en tant qu'exemple de la littérarité décorative d'une femme cultivée, qui offre « un plaisir esthétique comme (celui d'une) œuvre d'art » (« they offer an aesthetic pleasure like a work of art »)[940], et généralement Marholm considérait la production des auteurs femmes comme dérivée de celle des hommes et selon elle « tous les livres, mêmes

[937] Laura Marholm, Hermione Charlotte Ramsdem (trad), *Modern women; an English rendering of Laura Marholm Hansson's 'Das buch der frauen'*, Londres, Bodley Head, 1896, p. 190.
[938] *Ibid*. p. 189.
[939] *Ibid*. p. 191. Je traduis : « des livres pour des gourmands psychologues pour qui l'incomplétude, la dissimulation et la trahison inconsciente sont plus intéressantes que la forme achevée et le contenu plein et ostentatoire. »
[940] *Idem*.

les meilleurs, écrits par des femmes sont des imitations des livres des hommes, simplement avec l'ajout d'une note féminine, plus aigüe, et ne valent donc pas mieux que des communications reçues par un tiers » (« all books, even the best ones, written by women are imitations of men's books with the addition of a single, high-pitched, feminine note, and are therefore nothing better than communications received at second hand »). L'échec que Marholm attribue à la nouvelle vient du rejet, et de l'incompréhension, des cercles littéraires, face à un texte qui n'était pas « utile ». Elle est mal reçue, « foulée et piétinée par les apôtres de la morale, les défenseurs des droits des femmes avec ou sans jupon » (« trampled and thundered down by the apostles of morality, by woman's rights advocates with and without petticoats »), et son esthétique psychologique mal comprise, l'image du cou de l'homme désiré apparaissant comme une « image mémorielle » (« picture of memory ») ne pouvant pas être « admise dans l'atmosphère très avancée de la littérature nordique » (« admitted into the highly advanced atmosphere of northern literature »).

La position particulière de Stella Kleve vient d'une combinaison de marqueurs esthétiques et idéologiques. Contrairement à des consoeurs comme Victoria Benedictsson, son écriture n'est pas naturaliste, et n'adhère pas au dogme de la littérature engagée de Brandes, de participer à travers la littérature au débat sur les questions de société. Cependant, les textes de Kleve proposent leur propre forme d'engagement, à travers une esthétique sensorielle, ne correspondant pas à la moralité de l'époque. Comme les poèmes de Michael Field qui posent un regard d'identité sexuelle féminine sur l'art pictural de la Renaissance, la nouvelle *Pyrrhussegrar* propose une narration qui assume la subjectivité féminine qui objectifie l'homme. Elle se sert d'une forme qui met en avant l'élément esthétique de l'écriture plutôt qu'une volonté d'engagement, mais pour proposer une vision radicale de la situation de la femme. A travers cette forme, elle donne une voix à des sensations et sentiments que la société a du mal à accepter chez une femme : bien que les fantasmes de Märta ne soient pas réalisés dans sa vie, leur externalisation se fait à travers le texte, apportant une puissance silencieuse à l'expérience féminine. Cette représentation de l'expérience des femmes rejoint celle de George Egerton, présentant une image qui rompt avec le malaise victorien par rapport à la sexualité de la femme. Cette vision est cependant ambiguë puisqu'en libérant elle objectifie : plutôt que de refuser l'objectification sexuelle, elle la retourne sur l'homme.

Kleve propose une manière de se confronter aux questions de société qui est, selon elle, une rupture avec la littérature engagée. Ce n'est cependant pas une rupture si marquée que cela, car

elle pose explicitement dans son texte la question qui est contenue implicitement dans ses images fragmentées et gestes supprimés.

Il n'y a pas de rupture violente entre les esthètes femmes et les idées de Pater, mais plutôt une volonté de nuancer et d'ouvrir les perspectives possibles. Vernon Lee dédie *Euphorion* à Pater, et termine ses *Renaissance Fancies and Studies* en reconnaissant sa grande importance pour le développement de la critique esthétique, et sa transition de « an aesthete » à « a moralist », qui est « un phénomène esthétique en soi, requérant une spiritualité remarquable et un effort de discrimination continu » (« an aesthetic phenomenon in itself, [and] required a wonderful spiritual endowment and an unflinchingly discriminating habit »). L'esthétisme est donc un chantier (« work in progress »), que chaque contributeur modifie et complexifie ; dans le cas de Pater c'est en se rapprochant des idées de la chrétienté à la fin de sa carrière qu'il apporte une plus grande profondeur à son esthétisme. Le début de cette tendance était « limité » (« narrow ») selon Lee, étant fondé purement dans l'hédonisme :

> The cultivation of sensations, vivid sensations, no matter whether healthful or unhealthful, which that school commended, was, after all, but a theoretic and probably unconscious disguise for the cultivation of something to be said in a new way, which is the danger of all persons who regard literature as an end, and not as a means, feeling in order that they may write, instead of writing because they feel.[941]

Dans *La Renaissance*, Pater insiste sur le plaisir de la sensation littéraire plutôt que sur une « synthèse active des préférences et des répulsions, ce que nous traduisons en termes de caractère et de morale » (« active synthesis of preferences and repulsions, what we imply in the terms character and moral »). Lee y trouve une impression de « caducité et de stérilité » (« caducity and barrenness »), mais aussi le « germe » de ce qui suivrait, et de la « synthèse très personnelle » (« highly personal synthesis ») qui émerge dans *Marius the Epicurean*[942]. Il y a également une impression d'inachèvement, car elle trouve ses écrits fragmentaires, devant être complétés par le lecteur lui-même, et elle encourage un « résumé de sa doctrine » (« rounding of his doctrine ») par l'appréciation du lecteur, et même une volonté de « méditer leur sagesse et résonner avec leur beauté » (« meditate their wisdom and vibrate with their beauty »). C'est la recherche d'une « harmonie dans toutes les formes de l'existence » (« harmony throughout all orders of existence ») qui définit « la plus haute doctrine

[941] Vernon Lee, Renaissance Fancies and Studies, 1895, en ligne : https://gutenberg.ca/ebooks/lee-renaissance/lee-renaissance-00-h.html Je traduis : « La recherche des sensations, des sensations intenses, qu'elles soient saines ou malsaines, que prônait cette école, n'était, après tout, qu'un déguisement théorique et probablement insconscient sous lequel se dissimulait la recherche de quelque chose à dire d'une manière nouvelle, danger auquel est confrontée toute personne qui considère la littérature comme une fin en soi, et non comme un moyen, et qui sent pour pouvoir écrire au lieu d'écrire parce qu'elle sent.»
[942] *Idem*.

esthétique » (« highest aesthetic doctrine »), et se dirige vers une philosophie non de « l'art pour l'art », mais de « l'art pour la vie » (« for the sake of life »[943]). Les limites de la méthode de Pater sont la base de cette volonté d'aller plus loin, et d'étudier nos réponses esthétiques dans leur nature physique et psychologique, ainsi que dans leur contexte sociétal. Vernon Lee a contribué un nombre important de textes théoriques et de critique d'art aux écrits esthétiques, et son style de critique d'art se rapproche du caractère impressionniste du travail de Pater. Elle a développé la notion d'empathie esthétique, étant l'une des premières personnes à employer le mot « empathy » en anglais. Son essai « The Beautiful » expose sa conception de l'empathie comme un élément clef de la perception, et aussi du goût esthétique.

C'est par l'entremise de A. Mary F. Robinson que Vernon Lee s'intègre aux cercles esthétiques, car c'est aux salons de Robinson que Lee a rencontré des figures culturelles comme Walter Pater, J.A. Symonds et Henry James[944]. Son insertion fut cependant compliquée, ses rapports à d'autres auteurs importants et aux figures de proue de l'esthétisme n'étant pas toujours des plus cordiaux. Sa réputation « d'esthète lesbienne excentrique » (« eccentric 'lesbian' aesthetician » [945]) lui attira des réactions hostiles de ses homologues masculins. Elle a par exemple dédié le roman *Miss Brown* à Henry James ; le ton moqueur de ce roman réduit néanmoins la portée de la dédicace car il satirise le groupe pré-Raphaelite. Dans *Lady Tal* c'est Henry James lui-même qui se trouve victime de son approche satirique. Sa correspondance avec J.A. Symonds, un autre membre du cercle esthétique, était « traversée par l'aliénation et la compétition » (« pervaded with estrangement and competition »[946]). Cependant, on voit aussi l'influence de Symonds chez elle :

> Lee's tales also show the influence of Symonds, which can be seen especially in Lee's fusion of impressionistic travel narrative and historical writing, and in her use of the evocative power of the genius loci with which Symonds had experimented in collections such as sketches in Italy and Greece (1874), Sketches and Studies in Italy (1879) and Italian Byways (1883). [947]

Bernard Berenson l'accusa de plagiat car son article « Beauty and Ugliness » semblait reprendre des idées qu'il avait déjà exprimées dans ses essais *Venetian Painters of the*

---

[943] *Idem*.
[944] Gail Cunningham and Stephen Barber (eds), *London Eyes: Reflections in Text and Image*, Berghahn Books, 2007, p. 68.
[945] Patricia Pulham and Catherine Maxwell, « Introduction », Patricia Pulham, Catherine Maxwell (eds), *Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, p. 7.
[946] Stefano Evangelista, « Vernon Lee and the Gender of Aestheticism », in Patricia Pulham, Catherine Maxwell (eds), *Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, p. 98.
[947] *Ibid*. p. 106. Je traduis : « Les histoires de Lee montrent aussi l'influence de Symonds, que l'on peut voir surtout dans la fusion du récit de voyage impressionniste et de l'écriture historique de Lee, et dans son utilisation du pouvoir évocateur du génie du lieu que Symonds avait expérimenté dans des recueils comme *Sketches in Italy and Greece* (1874), *Sketches and Studies in Italy* (1879) et *Italian Byways* (1883). »

Renaissance et *Florentine Painters of the Renaissance*.[948] Le travail de Lee en question était une collaboration avec son amante Clementina (Kit) Anstruther-Thomson, et établissait certains aspects de la notion d'empathie esthétique proposée par Lee. Celle-ci se basait sur la réponse physiologique à l'art pictural, et impliquait les deux femmes dans une expérimentation physique. Briggs souligne que c'est la réception, par exemple par Psomiades et Gardner, qui y a trouvé de la « dissidence sexuelle » (« sexual dissidence »[949]) ou un « érotisme décadent, voire malade » (« decadent, or even diseased, eroticism »[950]). Elle démontre que Lee proposait une autre vision de notre rapport à l'art, plus clairement fondée sur les théories de Lange et James[951]. Elle propose également de voir le travail de Lee et Anstruther-Thomson comme plus moderne, étant plus ouvert à l'abstraction (Briggs cite notamment une section de « Beauty and Ugliness » dédiée à la contemplation du vide : un mur blanc ou de couleur), alors que Berenson se focalise sur la « canonisation de l'art du passé »[952]. Il semble que, comme dans la comparaison de Lee et Pater, cette collaboration avec Anstruther-Thomson se présente surtout comme une contribution supplémentaire, par moments une révision, des travaux des autres critiques d'art du mouvement esthétique. Leur ouvrage cite Berenson à plusieurs reprises, indiquant une volonté de dialogue plus que de provocation. Stefano Evangelista note la complexité de la position de Lee au sein du mouvement esthétique :

> Aestheticism gave her a language to explore gender difference and play with ideas of androgyny and sexual perversion; but at the same time it constrained her within a masculine discourse created by male homosexual authors such as Pater and Symonds, in which the aesthetic ideal was created through a process of cultural-erotic negotiation between men. [953]

Les textes de Lee ont souffert de cette position secondaire de contribution féminine, mais plus récemment certains critiques ont dédié des travaux détaillés à sa contribution à la modernité de la fin du XIXe siècle[954]. Sa notion d'empathie esthétique est également reliée à celle de

---

[948] Voir Mandy Gagel; *1897, A Discussion of Plagiarism: Letters Between Vernon Lee, Bernard Berenson, and Mary Costelloe*, Literary Imagination, Volume 12, Issue 2, 1 Juillet 2010, pp. 154–179.

[949] Jo Briggs, Plural Anormalities: Gender and Sexuality in Bio-Critical Readings of Vernon Lee », in Patricia Pulham, Catherine Maxwell (eds), *Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, p. 160.

[950] *Ibid*., p. 165. Elle suggère même que c'est plutôt le texte de Berenson qui contient des éléments homoérotiques, les expériences de Lee se concentrant plus sur la respiration que sur l'apparence du corps.

[951] William James, le frère de Henry, et Carl Lange, établit tous deux des théories sur le rapport entre l'émotion et les sensations physiques, suggérant que le symptôme physique précède l'émotion, plutôt que l'inverse.

[952] Jo Briggs, *op. cit.*, p. 166.

[953] Stefano Evangelista, *op cit.*. p. 92. Je traduis : « L'esthétisme lui a donné un langage pour explorer les différences de genre et jouer avec les idées d'androgynie et de perversion sexuelle ; mais en même temps, il l'a contrainte dans un discours masculin créé par des auteurs homosexuels masculins comme Pater et Symonds, dans lequel l'idéal esthétique a été créé par un processus de négociation culturelle et érotique entre hommes. »

[954] Voir Christa Zorn, « The Handling of Words : Reader Response Victorian Style » in Patricia Pulham, Catherine Maxwell (eds), *Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, 174-193.

« réponse esthétique » (« aesthetic responsiveness »), et repose sur la théorie que l'art a besoin de « collaboration avec ceux qui regardent ou écoutent » (« can do nothing without the collaboration of the beholder or listener »[955]). Toute la puissance esthétique n'est pas dans l'œuvre d'art elle-même, elle repose sur une réponse active du spectateur, qui est « une combinaison d'activités nobles, que seules celles de l'artiste dépasse en complexité et en intensité » (« combination of higher activities, second in complexity and intensity only to that of the artist himself »[956]). Cela se rapproche de l'ekphrasis de Michael Field, qui implique le spectateur dans la création d'une histoire de femme fatale autour de la Joconde. Dans le travail de Lee, il s'agit également d'une manière plus neutre de comprendre les formes. Elle donne l'exemple de l'impression d'élévation que l'on peut ressentir en regardant une montagne, exemplifiée par la phrase « la montagne s'élève » (« the mountain rises »). Pour comprendre ce processus, elle ajoute que la montagne ne s'élève que dans notre regard car en la regardant nous levons nos yeux et notre tête, et « tout ce mouvement vers le haut aboutit à une impression générale que quelque chose s'élève » (« all of which raising and lifting unites into a general awareness of something rising »[957]).

La définition actuelle de l'empathie n'est pas précisément celle de Lee, même si les deux sont liées : nous parlons aujourd'hui de la capacité ou l'expérience de ressentir spontanément l'émotion d'un autre, alors que chez Lee c'est un phénomène principalement visuel ou esthétique. L'empathie « unit », mais dans cette conception esthétique c'est pour lier un spectateur aux émotions produites par un effet visuel, dans ce cas d'un paysage. Elle poursuit son explication en précisant qu'il ne s'agit ni de sympathie, même si cela nécessite également une « imagination empathique vive » (« lively empathic imagination »), ni d'une projection de l'égo « sur l'objet ou la forme contemplée » (« into the object or shape under contemplation »), car l'empathie repose sur « une suspension momentanée de toute pensée de l'ego » (« a momentary abeyance of all thought of an ego »[958]).

L'empathie proposée par Lee se base sur les théories de psychologues et philosophes allemands comme Robert Vischer et Theodor Lipps, qui employaient le terme de « einfühlung », et Edward B Titchener, qui a proposé la traduction anglaise de « empathy ». Le premier travail dédié à cette notion était celui de Vischer, *On the Optical Sense of Form : A Contribution to*

[955] Vernon Lee, *The Beautiful: An Introduction to Psychological Aesthetics*, 1913, en ligne: http://www.gutenberg.org/files/26942/26942-h/26942-h.htm
[956] *Idem*.
[957] *Idem*.
[958] *Idem*.

Aesthetics (1873). Cette notion était initialement reliée à l'esthétique, plutôt qu'à l'émotion partagée, l'émotion étant néanmoins au cœur de son fonctionnement qui s'exprime de manière simple à travers la traduction littérale que Lee fournit : « se sentir dans quelque chose » (« to feel oneself into something »[959]). La traduction de Titchener prenait en compte la conception de l'einfühlung de Lipps, pour employer l'empathie de plusieurs manières à la fois : pour décrire la réponse physiologique et émotionelle à des stimuli visuels, mais aussi les sentiments partagés, dans le contexte d'expérimentation psychologique. Chez Titchener, que Lee cite dans *The Beautiful* et dans *Beauty and Ugliness*, l'empathie joue un rôle essentiel dans notre compréhension des pensées d'autrui. Définie par Lee, l'empathie est la manière de comprendre les effets visuels produits par les objets, mais elle s'applique également au langage et à la mémoire, comprenant par exemple des aspects qui se rapprochent du souvenir involontaire : une « part insoupçonnée jouée par la mémoire » (« unsuspected part played by memory ») crée le lien entre nos perceptions, car « c'est sans doute dans la mémoire que nous empathisons avec les formes, saturant leur directions et relations déjà perçues du souvenir de nos propres activités, buts et humeurs » (« it is probably in memory that we deal empathically with shapes, investing their already perceived directions and relations with the remembered qualities of our own activities, aims and mood. ») Le processus est fondé sur des rapprochements qui interviennent instinctivement et inconsciemment, à travers le corps et les sentiments. Elle tire cette notion de ses réflexions sur Pater, dont le travail démontre que l'unité fondamentale, celle entre l'homme et la nature, ses propres pensées et les sentiments des autres se révèle comme le secret de la plus haute esthétique » (« the fundamental unity, the unity between man's relations with external nature, with his own thoughts and with others' feelings stood revealed as the secret of the highest æsthetics. ») Lee reconnaît également les origines de la notion primaire d'*einfühlung*, plus anciennes que dans la psychologie et l'esthétique de la fin du XIXe siècle :

« This word *Einfühlung* has existed in German aesthetics ever since Vischer and Lotze; and furthermore it has existed in literary phraseology at least since Novalis and the Romanticists. »[960]

L'usage de l'empathie de Lee est dans la continuité des travaux psychologiques sur l'esthétique et de la littérature romantique allemande, mais il s'agit aussi d'un renouvellement, car selon

[959] *Idem*.
[960] Vernon Lee and Clementina Anstruther Thomson, *Beauty and Ugliness*, London, Bodley Head, 1912, p. 46. Je traduis : « Le mot *Einfühlung* existe dans l'esthétique allemande depuis Vischer et Lotze ; et il existe en littérature au moins depuis Novalis et les romantiques ».

elle Lipps a récupéré « le dangereux avantage d'utiliser une expression existante pour une idée neuve » (« has bought the dangerous advantage of using an already existing expression for a new idea »[961]).

Ses travaux sur l'empathie sont particulièrement pertinents, mis en parallèle avec ses nouvelles, comme la théorie qui résulte d'une forme d'impressionnisme littéraire. Comme dans le travail de Pater il est question de l'analyse de nos impressions esthétiques, mais aussi d'une réflexion qui se rapproche de celle des auteurs impressionnistes : comme les images générées dans les textes de Herman Bang demandent à être complétées par le lecteur, le processus de réponse esthétique selon Lee repose sur notre réaction physique. Les nouvelles des *Hauntings* ont été publiées en 1890, donc avant ses travaux les plus importants sur l'empathie. Il s'agit d'histoires de fantômes, mais dont l'intrigue est surtout psychologique, et qui nous semblent préfigurer cette préoccupation pour la réponse physiologique dans la critique d'art, en utilisant les techniques de l'impressionnisme littéraire, et héritées de la critique impressionniste de Pater.

Nous suivons Nicole Fluhr dans ce rapprochement des nouvelles et de la théorie de Lee sur l'empathie, les « hauntings », apparitions ou obsessions selon la traduction que l'on préfère, agissant comme une « métaphore évocatrice » (« evocative metaphor ») pour étudier les liens entre « l'art, l'érudition et la sexualité sur lesquels l'esthétisme repose » (« art, scholarship and sexuality on which aestheticism is founded »)[962]. C'est ici que Fluhr voit le lien avec l'impressionnisme, car les fantômes de Lee émanent de la méthode impressionniste qui fonde l'étude de la culture sur les sensations individuelles et par conséquent représentent le pouvoir de séduction de l'esthétisme lui-même » (« emanate from the impressionistic method which grounds the study of culture in individual sensation and therefore they embody the seductive power of aestheticism itself »)[963]. Il convient de remarquer que dans sa définition dans *The Beautiful*, Lee affirme que l'empathie est ce qui explique pourquoi nous utilisons des figures de rhétorique » (« Empathy is what explains why we employ figures of speech at all »), même si celles-ci expriment « l'envers de la vérité objective » (« the exact reverse of the objective truth »)[964]. Ce traitement métaphorique des « hauntings » permet de les voir à la fois comme indice métatextuel de la réflexion de Lee sur la représentation littéraire, et comme une

[961] *Idem*.
[962] Nicole Fluhr, « Empathy and Identity in Vernon Lee's "Hauntings" », *Victorian Studies*, Vol. 48, No. 2, Papers and Responses from the Third Annual Conference of the North American Victorian Studies Association, Winter, 2006, p. 288.
[963] *Idem*.
[964] Vernon Lee, *The Beautiful: An Introduction to Psychological Aesthetics*, 1913, en ligne: http://www.gutenberg.org/files/26942/26942-h/26942-h.htm

extension de son approche de la critique d'art à une volonté de représenter la perception subjective à travers la fiction.

Dans la préface de *Hauntings*, Lee construit une scène d'inspiration littéraire similaire à celle créée pour la soirée de Wilde et relatée par Robinson :

> We were talking last evening as the blue moon-mist poured in through the old-fashioned grated window, and mingled with our yellow lamplight at table we were talking of a certain castle whose heir is initiated (as folk tell) on his twenty-first birthday to the knowledge of a secret so terrible as to overshadow his subsequent life.[965]

La focalisation sur l'illumination établit l'ambiance de mystère, mais fait également référence à la préoccupation impressionniste pour les effets de lumière. L'histoire étrange que les hôtes partagent les absorbe justement par sa nature « vague », qui est reflétée dans la scène mystérieuse dans laquelle ils se trouvent, et une résolution serait forcément décevante. C'est donc le caractère étrange en lui-même, et non pas un dénouement particulier ou une linéarité narrative, qui nous intrigue dans le surnaturel :

> Indeed, 'tis the mystery that touches us, the vague shroud of moonbeams that hangs about the haunting lady, the glint on the warrior's breastplate, the click of his unseen spurs, while the figure itself wanders forth, scarcely outlined, scarcely separated from the surrounding trees; or walks, and sucked back, ever and anon, into the flickering shadows.[966]

Lee suggère que ce sont les impressions fragmentées qui entourent la source du mystère, plutôt que les personnages en eux-mêmes ou l'histoire, qui nous intéressent. L'évocation d'impressions sensorielles est le vrai lieu de la construction de l'intrigue. Les exemples qu'elle donne de ces impressions sont principalement visuels, et concernent les effets de lumière. La figure mystérieuse qu'elle évoque rappelle le langage attribué à l'impressionnisme littéraire par ses critiques ; elle « manque de contours » (« scarcely outlined »). C'est encore l'aspect vague qui fait l'intérêt du moment : l'on entend les éperons sans les voir, il y a un doute sur les mouvements exacts du personnage, ce sont les lumières reflétées sur les personnages plutôt qu'eux-mêmes que l'on remarque. Ces éléments métonymiques indiquent une construction impressionniste de l'histoire de fantômes : le lecteur doit pouvoir réagir aux images et aux sensations qui provoquent l'effroi, sans être confronté à une explication logique, ou même sans

[965] Vernon Lee, *Hauntings*, 1890, en ligne : http://www.gutenberg.org/ebooks/9956 Je traduis : « Nous causions, hier soir, alors que la brume bleue de la lune entrait par l'ancienne fenêtre grillagée et se mêlait à la lumière jaune de notre lampe. Nous étions à table et parlions d'un certain château dont l'héritier, dit la légende, est initié, le jour de ses vingt-et-un ans, à un secret si terrible que celui-ci obscurcit sa vie à venir. »

[966] *Idem*. Je traduis : « C'est en effet le mystère qui nous touche, le voile flou de rayons de lune qui entoure l'apparition de la dame, l'éclat du plastron du guerrier, le cliquetis de ses éperons invisibles, alors que la silhouette elle-même erre, à peine esquissée, à peine séparée des arbres environnants ; elle avance, ou est aspirée, tout à tour, à l'infini, dans les ombres vacillantes. »

se préoccuper de leur source. Lee présente ensuite, à travers les efforts des hommes de science pour comprendre le surnaturel de manière rationnelle, un contraste qui renforce l'aspect décevant des mystères résolus. L'histoire qu'elle donne en exemple concerne un fantôme documenté par des « experts », mais caractérisée par la futilité des « vraies » histoires de fantômes :

> Altogether one quite agrees, having duly perused the collection of evidence on the subject, with the wisdom of these modern ghost-experts, when they affirm that you can always tell a genuine ghost-story by the circumstance of its being about a nobody, its having no point or picturesqueness, and being, generally speaking, flat, stale, and unprofitable.[967]

L'aspect scientifique ou réel des histoires surnaturelles n'a selon Lee aucun potentiel littéraire. L'expression « usée, plate et stérile » est cependant tirée d'une histoire de fantômes qui ne correspond pas à ce genre : *Hamlet*. Elle reflète les comparaisons dans *Euphorion* entre le passé représenté à travers la science et à travers une vision personnelle ou artistique :

> Is it a thing so utterly dead as to be fit only for the scalpel and the microscope? Surely not so. The past can give us, and should give us, not merely ideas, but emotions: healthy pleasure which may make us more light of spirit, and pain which may make us more earnest of mind; the one, it seems to me, as necessary for our individual worthiness as is the other.[968]

La vision scientifique du passé, qui ne vise qu'à restituer le pourquoi et le comment (« why and how »), ne permet pas d'établir un lien personnel à une époque précédente. La conception du passé chez Lee, à travers les émotions, attache la même importance au plaisir que l'on trouve chez Pater, mais y apporte un élément plus didactique : ce plaisir est sain (« healthy »), et accompagné de la capacité à éprouver de la peine face au passé. Il est question de valeur (« worthiness »), et non seulement d'émerveillement esthétique, dans cette vision individuelle. Les impressions esthétiques forment une passerelle vers une compréhension individuelle du rapport au passé :

> And since it is not given to us to reproduce those of the near spectator in a region which we can never enter, we may yet sometimes console ourselves for the too melancholy abstractness and averageness of scientific representations, by painting that distant historic country as distant indeed, but as its far-off hill ranges and shimmering plains really appear in their combination of form and colour, from the height of an individual interest of our own, and beneath the light of our individual character.[969]

---

[967] *Idem*. Je traduis : « Ayant dûment examiné l'ensemble des preuves disponibles à ce sujet, nous partageons largement l'avis de ces experts modernes en matière de fantômes lorsqu'ils affirment que la marque d'une histoire de fantôme authentique est qu'elle concerne une personne sans intérêt, n'a aucun sens ni aucune dimension pittoresque et est généralement usée, plate et stérile. »

[968] *Idem*. Je traduis : « Est-ce une chose si morte qu'elle ne convient qu'au scalpel et au microscope ? Ce n'est certainement pas le cas. Le passé peut nous donner, et devrait nous donner, non seulement des idées, mais des émotions : un plaisir sain qui peut nous rendre plus légers d'esprit, et une douleur qui peut nous rendre plus sérieux d'esprit ; l'un, me semble-t-il, aussi nécessaire pour notre valeur individuelle que l'autre. »

[969] *Idem*. Je traduis : « Et comme il ne nous est pas donné de reproduire ceux du spectateur proche dans une région où nous ne pouvons jamais entrer, nous pouvons encore parfois nous consoler de la trop mélancolique abstraction

Bien que l'on ne puisse pas retrouver la perspective d'une personne ayant vécu à une autre époque, nous pouvons en établir une vision personnelle. Lee distingue entre un portrait du passé créé par la science, et celui que l'on imagine : les deux sont vagues, mais le deuxième est vivant, puisque le « spectateur » y projette la lumière de sa subjectivité. L'impression individuelle du passé se construit en termes esthétiques, à travers l'image d'un paysage : il s'agit d'une « peinture », qui apparaît à travers les formes et les couleurs que chacun y voit.

Il en est de même dans la préface des *Hauntings*, où Lee exprime la différence entre les histoires qui intriguent le lecteur et celles qui sont trop scientifiques à travers des termes picturaux. Le texte souligne le fait que l'important dans ces histoires sensationnelles est de créer des impressions visuelles, ou plus généralement sensorielles, qui marquent le lecteur. Les histoires d'horreur qui nous marquent sont justement celles qui n'ont aucun rapport à la réalité, mais qui émergent de l'imagination :

> They are things of the imagination, born there, bred there, sprung from the strange confused heaps, half-rubbish, half-treasure, which lie in our fancy, heaps of half-faded recollections, of fragmentary vivid impressions, litter of multi-colored tatters, and faded herbs and flowers, whence arises that odor (we all know it), musty and damp, but penetratingly sweet and intoxicatingly heady, which hangs in the air when the ghost has swept through the unopened door, and the flickering flames of candle and fire start up once more after waning.[970]

Le mystère et l'effroi surgissent des impressions et des sensations. Lee propose une vision impressionniste de la fiction sensationnelle : l'écriture qu'elle évoque se concentre sur les fragments de sensations physiques ou sur des images brèves et intrigantes nourries par l'imagination. Pour Lee la source d'inspiration évidente pour ce genre de fiction est le passé, car nous vivons « aux frontières du passé » (« on the borderland of the Past »), et « une armée de fantômes, très vagues et changeants, déambule sans cesse entre nous et le passé » (« a legion of ghosts, very vague and changeful, are perpetually to and fro, fetching and carrying for us between it and the Present. »[971]

Les histoires de *Hauntings* dépeignent toutes des rapports compliqués au passé, où celui-ci joue un rôle puissant sur le présent des personnages. Comme Fluhr le note, ce rapport au passé est

---

et de l'aversion des représentations scientifiques, en peignant ce lointain pays historique aussi lointain, mais dont les collines et les plaines chatoyantes apparaissent vraiment dans leur combinaison de forme et de couleur, du sommet de notre propre intérêt, et à la lumière de notre personnalité individuelle. »

[970] *Idem*. Je traduis : « Ce sont des choses de l'imagination, nées là, élevées là, issues d'étranges tas confus, mi-rebuts, mi-trésors, qui reposent dans notre imagination, des tas de souvenirs à moitié effacés, d'impressions fragmentaires, des éclats multicolores, d'herbes et de fleurs fanées, d'où l'odeur (nous la connaissons tous), moisie et humide, mais pénétrante, douce et enivrante, flotte dans l'air lorsque le fantôme a balayé la porte fermée, et les flammes vacillantes de la bougie et du feu se rallument après s'être éteintes. »

[971] *Idem*.

typique du travail de Lee sur la durée de sa carrière, et préfigure les idées que Lee établira plus tard dans « On literary construction » (1922) sur l'insconscient et « l'extraordinaire phénomène d'une créature apparemment envahie de l'intérieur par la personnalité d'une autre » (« the extraordinary phenomenon of a creature being apparently invaded from within by the personality of another creature »). Fluhr relie la dimension psychologique des « hauntings » de Lee à ses théories sur l'empathie, comme autant de passerelles entre notre conscience et celle des autres :

> Through their relationships with ghosts, the narrators are able to approach the past from the intimate perspective of another's consciousness, rather than from the distanced perspective of objective study.[972]

En se rapprochant des pensées et des émotions d'un autre, ces narrateurs accèdent également au passé, mais par l'empathie ou par un rapprochement émotif ou physique, plutôt que par un effort intellectuel. C'est un processus similaire à l'empathie qui crée une porosité entre différentes expériences ou périodes, permettant de partager les impressions subjectives.

Dans « La Voix Maudite », Lee présente l'histoire d'un compositeur norvégien à Venise, qui essaie de créer un opéra, mais se retrouve incapable de se concentrer. Il se sent envahi par la prédominance du chant dans les nouvelles modes musicales, qui ne sont pas à son goût. Le passé musical l'intéresse plus que le présent, et l'intrigue de la nouvelle le plongera dans une histoire fantastique du passé. C'est à travers les sensations que Lee établit une ambiance de plus en plus inquiétante, et la voix mystérieuse du titre vient accompagnée d'autres effets sensoriels pour produire les impressions qui entourent le protagoniste.

Des effets visuels rappelant l'impressionnisme sont fréquents, et le narrateur conclut initialement que le « haunting » est un effet produit par les conditions extérieures, se demandant si « the sorcery of moonlight and sea-mist had transfigured for my excited brain mere humdrum roulades out of exercises of Bordogni or Crescentini »[973]. La mutabilité des conditions météorologiques est un facteur dans la production d'impressions, et les pensées obsessionnelles qui affligent le protagoniste sont des produits d'un moment, et d'une localisation particulière. Cette « transfiguration » d'exercices de chant en une voix

[972] Nicole Fluhr, « Empathy and Identity in Vernon Lee's "Hauntings" », *Victorian Studies*, Vol. 48, No. 2, Papers and Responses from the Third Annual Conference of the North American Victorian Studies Association, Winter, 2006, p. 290. Je traduis : « Grâce à leurs relations avec les fantômes, les narrateurs sont capables d'aborder le passé du point de vue intime de la conscience d'un autre, plutôt que du point de vue distant de l'étude objective. »
[973] Vernon Lee, « The Wicked Voice » in *Hauntings*, 1890, en ligne : http://www.gutenberg.org/ebooks/9956 « que la magie de la mer et de la lune avait métamorphosé, dans mon imagination surexcitée, ce qui n'était au fond que de banales vocalisations de quelque recueil de Bordogni ou de Crescentini » Traduction de Sophie Geoffroy-Menoux: Vernon Lee, *La Voix maudite : nouvelles*, Dinan, Terre de Brume, 2001 , p. 96.

fantomatique est parallèle à la transformation d'un paysage de tableau impressionniste selon les conditions environnantes, mais sa thématique fantastique, plutôt que quotidienne, en est bien éloignée. Le traitement du temps est impressionniste—élastique et compressé—mais d'une façon que l'on ne trouve pas chez Monet, car il s'agit de créer des parallèles entre plusieurs époques.

La voix mystérieuse présente un contraste extrême par rapport aux chansons populaires que le protagoniste entend à Venise. Elle est associée, au moment du dénouement, au chanteur Zaffirino, un castrato du XVIIIe siècle resté une figure mythique et mystérieuse, dont le nom est une référence au saphir qu'il aurait reçu de « ce grand amateur de la voix humaine, le Diable » (« that great cultivator of the human voice, the devil »)[974]. La voix appartient à un style plus ancien, perdu dans les musiques contemporaines. De ce fait, elle est difficile à saisir et à décrire, et se caractérise surtout par l'effet qu'elle a sur le protagoniste. Elle possède un « timbre exquis, voluptueux, étrange » (« strange quality of tone, exquisite, far-fetched »), « une jeunesse étrange, mais enveloppée comme d'un duvet, d'un voile » («its youthfulness was veiled, muffled, as it were, in a sort of downy vagueness »), et une « douceur extrême, mais particulière, une voix d'homme qui tenait de la voix d'enfant de chœur plutôt que de la voix de femme » (« intense but peculiar sweetness, a man's voice which had much of a woman's »[975]. Il s'agit d'une voix de *castrato*, ce qui explique l'impossibilité de la catégoriser par rapport à son genre, mais l'impression d'étrangeté, et la répétition de termes vagues qui ne lui donne pas de caractère précis, fait que l'on s'intéresse essentiellement à la perception du protagoniste, plutôt qu'à la voix en elle-même. La voix est insaisissable, et c'est cela qui produit une fascination intense, physique et même sexuelle chez le protagoniste. Il commence à « ressent[ir] la soif de ce timbre étrange » (« thirst for that extraordinary tone »)[976], et le lieu de l'histoire de Zaffirino, Mistrà, « [le] fit frissoner » (« sent a shiver all down me »)[977]. Lorsque la voix apparaît dans l'église, sa réaction physique est encore plus intense : « My hair was clammy, my knees sank beneath me, an enervating heat spread through my body ; I tried to breathe more largely, to suck in the sounds with the incense-laden air. »[978]

[974] *Idem*. Traduction p. 88.
[975] *Idem*. Traduction. p. 98.
[976] *Idem*. Traduction p. 98.
[977] *Idem*. Traduction p. 99.
[978] *Idem*. Je traduis : « Mes cheveux étaient moites, mes genoux se dérobaient sous moi, une chaleur irritante se répandait à travers mon corps ; j'essayais de respirer plus largement, d'aspirer les sons avec l'air chargé d'encens. »

L'image de Zaffirino est présente dans le texte également, à travers un portrait du chanteur que le protagoniste décrit aux autres hôtes de sa pension vénitienne. Son visage est fascinant de la même manière que sa voix : impossible à catégoriser, esthétiquement beau mais perturbant. Il le décrit comme un « grand garçon efféminé et fat » (« effeminate beau »)[979], attirant l'attention sur son genre non-binaire, et comme un « imbécile de chanteur » (« coxcomb of a singer »)[980], soulignant son mépris. La légende de l'effet mortel de Zaffirino sur une grande dame sceptique à son égard n'inspire que du mépris, Magnus le qualifie de « cock-and-bull story of a vocal coxcomb and a vaporing great lady »[981]. Cependant, l'effet que le portrait a sur lui témoigne d'une réponse plus complexe à l'attrait du chanteur, car le voir « m'a fait battre le cœur et m'a fait fondre en sueur comme un amoureux de seize ans » (« have made my heart beat and my limbs turn to water like a love-sick hobbledehoy »)[982]. L'attraction sexuelle est parfaitement explicite dans le texte, et réside dans la réaction physique de Magnus, au contraire de ses jugements de valeur. Il trouve l'image « plat, fade et vulgaire » (« flat and vapid and vulgar »), mais ajoute que le personnage en lui-même n'est pas « si plat que j'avais pensé » (« so utterly vapid as I had thought »)[983]. Son attrait particulier est le même que celui de « mes rêves d'adolescent [romantique, quand je lisais Swinburne et Baudelaire,] des figures de femmes méchantes et vindicatives » (« my boyish romantic dreams, when I read Swinburne and Baudelaire, the faces of wicked, vindictive women »[984]). La voix s'associe au danger féminin tel que d'autres auteurs l'ont représenté, mais aussi à plusieurs niveaux du passé. Cette sensation indistincte permet une oscillation entre l'histoire de la musique et l'histoire personnelle du protagoniste. Ses réactions instinctives aux arts sont liées à sa sexualité, mais aussi au développement des tendances musicales, sa carrière respectable servant de symbole de la culture musicale dominante.

La narration souligne le désespoir de Magnus, qui déchire le portrait de Zaffirino et jette les morceaux par la fenêtre, pour les regarder tomber « emportés ça et là par la brise qui remontait de la lagune » (« wafted hither and thither by the sea-breeze »)[985], un geste inefficace pour le libérer de son obsession. Au dénouement, en se rendant à Mistrà, il se retrouve devant les événements de l'histoire de la voix dangereuse de Zaffirino :

[979] *Idem*. Traduction p. 87.
[980] *Idem*. Traduction p. 88.
[981] *Idem*. Traduction p. 88.
[982] *Idem*. Traduction p. 88.
[983] *Idem*. Traduction p. 91.
[984] *Idem*. Traduction p. 91.
[985] *Idem*. Traduction p. 97.

> On the sofa, half-screened from me by the surrounding persons, a woman was stretched out: the silver of her embroidered dress and the rays of her diamonds gleamed and shot forth as she moved uneasily. And immediately under the chandelier, in the full light, a man stooped over a harpsichord, his head bent slightly, as if collecting his thoughts before singing.[986]

Le personnage se révèle être l'épouvantable Zaffirino, les effets de lumière apportant une puissance visuelle à la scène. La femme est cachée par un écran, mais la lumière qui l'entoure, provoquée par les reflets de ses diamants qui oscillent avec ses mouvements, est d'une intensité particulière. Cette scène rappelle celle de la préface, où les effets de lumière, et la suggestion de mystère qu'ils évoquent, sont plus importants que les figures mystérieuses évoquées, une « haunting lady » et un « warrior ». Ce moment visuel exemplifie le jeu impressionniste entre images figées et en mouvement ; c'est un moment suspendu, Zaffirino étant sur le point de commencer sa chanson meurtrière, mais la variabilité de la lumière, à cause des mouvements de la victime, l'empêche d'être une représentation purement spatiale.

L'apparence de Zaffirino est aussi mise en valeur par la lumière, qui souligne ensuite l'inquiétude inspirée chez Magnus :

> At the same moment he threw his head backwards, and the light fell full upon the handsome, effeminate face, with its ashy pallor and big, black brows, of the singer Zaffirino. At the sight of that face, sensual and sullen, of that smile which was cruel and mocking like a bad woman's, I understood—I knew not why, by what process—that his singing must be cut short, that the accursed phrase must never be finished. I understood that I was before an assassin, that he was killing this woman, and killing me also, with his wicked voice.[987]

Le visage de Zaffirino est, comme sa voix, inquiétant par son ambiguïté sexuelle, soulignée par sa ressemblance à une « méchante femme » (« bad woman »). Un effet scénique est produit par la lumière qui tombe sur son visage pour révéler son identité, et ses intentions meurtrières. Les traits « sensuels » évoquent l'aspect sexuellement alléchant du personnage, et le décalage entre la volonté de l'arrêter et l'impossibilité d'ignorer sa puissance. La scène souligne le combat entre les pulsions physiques et l'image du protagoniste, compositeur respectable et ayant des goûts plutôt conservateurs. La nouvelle commence avec l'affirmation de sa célébrité pour être le seul compositeur à rejeter « tout ce fatras insensé de wagnérisme » (« the new-fangled nonsense of Wagner ») pour favoriser un retour aux « traditions de Haendel, Gluck et

---

[986] *Idem*. « Et sur ce canapé, dans l'ombre et à demi cachée par eux, il y avait une femme ; je distinguais par moments le reflet des étoffes, le feu des pierreries qu'elle portait. Et, au-dessous même du lustre, éclairé par la lumière, il y avait un clavecin sur lequel se penchait un homme, la tête baissée, comme s'il se recueillait avant de chanter. » p. 105.

[987] *Idem*. « Au même moment, il rejeta sa tête en arrière : la lumière tomba tout entière sur la figure belle et efféminée, au teint blême, aux grands sourcils noirs, du chanteur Zaffirino… A la vue de ce sourire que je connaissais si bien, de ce sourire cruel et moqueur de la méchante femme, je compris, d'instinct, qu'il fallait l'empêcher de continuer son chant, d'achever cette phrase maudite : je compris que c'était un assassin, qu'il tuait cette femme, qu'il me tuait, moi aussi, avec son chant. » p. 105.

du divin Mozart, à la suprématie de la mélodie et du respect de la voix humaine » (« traditions of Handel and Gluck and the divine Mozart, to the supremacy of melody and the respect of the human voice »[988]). Le conflit qui le caractérise émerge dès le début, car ensuite il s'emporte contre la « maudite voix humaine » (« cursed human voice ») et les styles musicaux du XVIIIe siècle, étant en réalité un « wagnérien » (« follower of Wagner »)[989]. Ses réactions physiques témoignent de la puissance de l'inconscient, qui réagit de manière incontrôlable à une attraction qui ne correspond pas aux gouts qui lui semblent appropriés, et aux valeurs qu'il souhaite représenter.

Magnus émerge comme cible représentative de la masculinité dominante dans la culture victorienne, perturbé par l'attrait homoérotique que ce personnage inspire chez lui. Le rapport aux impressions sensorielles sert d'outil narratif pour faire ressortir le conflit intérieur, entre le conscient et l'inconscient, la respectabilité sociale et les pulsions internes. Cette tension rappelle celle entre la vie privée et publique chez Henry James, où la « vraie » identité des personnages est un ensemble brouillé de performance sociale et de perceptions subjectives. L'écriture de Lee apporte également une oscillation entre plusieurs périodes, où le passé est évoqué, ou ressurgit, à travers les sensations d'un personnage. La porosité des différentes périodes évoquées à travers les impressions crée une forme d'empathie transhistorique : comme les réactions physiques face à un tableau ou un paysage que Lee caractérise d'empathie esthétique, dans « La Voix maudite », le corps du protagoniste réagit à des impressions qui le replongent dans le passé.

L'empathie esthétique chez Lee repose sur le même rapport collaboratif autour du texte que les textes où le lecteur complète l'image fournie par l'auteur ou le narrateur. Lee, Kleve et Michael Field se servent de la représentation métonymique de fragments du corps pour développer une vision esthétique qui se rapproche d'une forme d'engagement féministe. En laissant l'œil parcourir les éléments du visage de la Joconde, Michael Field donne au lecteur la responsabilité d'interprétation, lui demandant d'interroger ses jugements moraux. Chez Kleve les images du corps masculin représentent la puissance de pulsions sexuelles interdites, donnant une voix à l'identité sexuelle féminine à travers les fragments esthétiques, et se rapprochant de la littérature engagée qu'elle critique dans ses articles. Enfin, chez Lee il émerge que l'empathie esthétique repose sur un processus de rapport dynamique entre les stimuli sensoriels et le corps

[988] *Idem*. Traduction p. 84.
[989] *Idem*. Traduction p. 85.

humain, faisant de la lecture ou la visualisation d'une œuvre un processus de projection de soi, et de réception de l'impression extérieure, qui repose, comme la « traduction » de Baudelaire, la caverne de Platon d'Andersen, et les ekphrasis de Henry James, Thomas Hardy et Herman Bang, sur un impressionnisme littéraire qui demande au lecteur d'adopter une position.

Un impressionnisme engagé

La revue *Impressionisten* fait le lien le plus littéral entre l'impressionnisme et l'engagement social. Neuf éditions de cette publication radicale sont sorties entre 1886 et 1890, résultat de la collaboration entre l'auteur Hans Jæger et le peintre Christian Krohg. Elle partait d'un positionnement esthétique et politique : le désir de critiquer la société, et notamment d'interroger les « normes morales victoriennes » (« victorianske moralnormer »)[990] des classes dominantes norvégiennes, à travers un naturalisme qui expliciterait les problèmes, non si différemment de Brandes, qui appelait également les auteurs nordiques à s'intéresser à la société contemporaine. Cependant, le but n'était pas la présentation objective de phénomènes sociopolitiques, mais la vision subjective d'un individu face aux problèmes de la société. Pour les deux créateurs de la revue, ceci voulait donc dire que « l'idéologie [était] naturaliste, la méthode impressionniste » (« Ideologien er naturalistisk, metoden impresjonistisk »)[991]. La représentation de la société devait susciter de l'émotion chez le lecteur, et donc il n'était pas suffisant simplement de présenter les situations, il fallait que les textes soient témoins de « levet liv » (« vie vécue »). Le titre de la revue indique à quel point l'impressionnisme était encore associé à la modernité à la fin des années 1880. Halvor Fosli rappelle que ce nom rattachait la publication à la jeunesse moderne, et devait indiquer qu'elle « prenait une position avancée » (« stod paa et avansert standpunkt »)[992]. Le lien à l'impressionnisme devait « accentuer l'aspect subjectif », étant une forme de « naturalisme subjectif »[993]. La subjectivité de cette forme artistique et littéraire devait donc permettre aux contributeurs de fournir une nouvelle vision de la société. Peut-on voir dans les textes de Krohg et Jæger une esthétique qui associe l'impressionnisme à l'engagement social ?

La même année que la publication du premier numéro de la revue, Krohg donna un discours intitulé « Le rôle de l'art pictural dans le mouvement culturel » (« Den bildende Kunst som Led i Kulturbevægelsen » 1886). Il souhaitait mobiliser les artistes de sa génération, et s'appuyait sur des exemples contemporains pour montrer l'importance de l'art pour faire progresser la société, et surtout pour promouvoir une conscientisation des problèmes de la société. En abordant le thème de mouvements culturels il évoque immédiatement Brandes, et

[990] Anne Siri Bryhni : *Bohem mot borger : et utvalg fra Hans Jagers og Christian Krohgs "Impressionisten"*, Oslo, Unviersitetsforlaget, 1971, p. 8.
[991] *Ibid*, p.10.
[992] *Idem*.
[993] Halvor Fosli, *Kristianiabohemen : byen, miljøet, menneska*, Oslo, Norske Samlaget, 1994, p. 10.

cet appel au renouvellement semble s'inscrire dans un même sentiment de mobilisation collective. Krohg présente les différentes positions possibles sur la question du rapport entre l'art et la société :

« Nogle siger: kunsten er luksus, nogle ander siger — den er et materiale for kulturhistorien og nogle siger, at den er et uundvaerlidt led i kulturbevaegelsen. »[994]

Il place Strindberg dans la première catégorie, qui selon Krohg voit l'art comme une activité de luxe réservée aux classes aisées. La deuxième catégorie, où l'art peut nous montrer des choses mais sans vrai engagement, intéresse peu Krohg, qui se place dans la troisième catégorie, de ceux qui soutiennent le rôle essentiel de l'art dans la société :

> Og saa er der os, som tror, at den bildende kunst er aldeles uundvaerlig for ethvert fremskridt i menneskenes udvikling… Det blir da noedvendigt at se kunsten naermest i forhold til literaturen.[995]

L'art n'est pas un simple « baromètre » de la société, mais un élément nécessaire au progrès humain. Il inverse l'idée de Henry James sur la hiérarchie des arts. Là où James, dans « The Art of Fiction », défend le roman comme forme aussi noble que l'art pictural, ici Krohg encourage son public à voir l'art pictural de la même manière que la littérature. Ces deux formes d'expression participent à ce que Krohg désigne comme la fonction essentielle des arts, celle de peindre leur période :

« Den maler sit eget billede. *Det er tidens karakteristik.* »[996]

Pour Krohg, chaque période génère une image d'elle-même à travers ses principaux mouvements artistiques. Cette image d'une époque doit principalement dépeindre « l'humanité » (« menneskeheden »)[997]. Produire ce « panorama colossal » (« kolossalt panorama ») nécessite « den bildende kunst ved siden af literaturen og videnskaben og alle disse andre former, hvorunder mennedskeaanden arbeider, naar den straeber til et stoerre maal »[998]. La complémentarité des arts est donc un facteur important dans cette image de la société, et Krohg réfléchit aux différences entre ce que les arts peuvent représenter. La littérature peut donner voix à la psychologie des personnages, et à l'étude de

[994] Christian Krohg, *Om den bildende kunst som led i kulturbevægelsen ; foredrag*, Kristiania, Huseby, 1886, p. 13. Je traduis : « Certains disent que l'art est un luxe. D'autres disent qu'il fait partie de l'histoire culturelle, et d'autres que l'art est un élément essentiel du mouvement culturel »
[995] *Idem*. Je traduis : Et puis il y a nous, qui pensons que l'art est absolument essentiel à chaque pas dans le développement de l'humanité… Il faudra le voir dans son rapport à la littérature. »
[996] *Idem*. Je traduis : « Elle peint son propre portrait. C'est la caractéristique de l'époque »
[997] *Idem*.
[998] *Ibid*. p. 15. Je traduis : « l'art visuel à côté de la littérature et la science et toutes ces autres formes, sous lesquelles l'esprit humain travaille, quand il lutte pour un objectif plus grand ».

leur « milieu » (mot qu'il choisit d'employer en français faute de traduction norvégienne, tout en faisant référence à Zola à d'autres moments de son discours), ce qui n'est pas possible dans la peinture. Krohg note, comme le ferait Conrad onze ans plus tard (et avec les mêmes italiques) que l'écrivain souhaite par tout cet effort représentationnel, faire voir ses lecteurs :

« Naar en forf. skildrer menneskenes ydre, deres milieu, saa forsoeger han at skrive saaledes, at man *ser* det for sit ydre oie i et momentant billede… »[999]

Pour Krohg la lecture est donc un processus de visualisation, produisant des images mentales qui situent les personnages dans la société, mais ce potentiel de révélation sociale n'est pas divorcé du processus esthétique. Il s'agit de représenter le milieu social à travers l'apparence (« ydre »), et de produire une « image momentanée » (« et momentant billede »). L'image générée donne un point d'entrée au lecteur, où il peut « voir » pour lui-même. Krohg explicite les questions autour de l'*ut pictura poesis*, et attribue des rôles différents aux arts différents dans le mouvement culturel. La littérature a la capacité de dépeindre l'intériorité des personnages, ce que l'art pictural ne peut que suggérer[1000]. En revanche, l'image laissée par la littérature ne dure pas, et pour voir encore mieux il faut l'art pictural, car le peintre « kan gjoere det endnu bedre, saa man ser det endnu bedre, saa man ser det slig, at man aldrig glemmer det, saa det sande blir endnu mere skjaerende, saa det uhyggelige blir endnu mere uhyggeligt. Der har vi kunstens mission i den naervaerende kulturbevaegelse »[1001].

Alors que l'image générée par le texte n'est que momentanée, l'art visuel laisse des images qui durent. Kirkholt lie ce traitement cru de la vérité à l'importance de l'œil innocent chez Krohg. Cependant, il distingue entre la conception de l'œil innocent chez Krohg et celles des impressionnistes français. Les peintres français peignent avec plus de distance (« en viss distanse ») que ce que Krohg promeut, où les impressions sont liées à son « engagement sociétal » (« samfunnsmessige engasjement ») [1002]. L'engagement politique vient d'une réaction personnelle, et il ne s'agit pas uniquement d'être conscient de la perception individuelle, mais aussi de réagir à ce que l'on voit et à la situation de la société. Tore Kirkholt ajoute que l'œil innocent apporte un aspect démocratique à l'art, car aucune « compétence

[999] Idem. Je traduis : « Lorsqu'un auteur décrit des gens de l'extérieur, et leur milieu, il essaie d'écrire d'une manière qui produit un image de ce qu'il représente dans l'œil intérieur du lecteur »
[1000] *Ibid*. p. 8.
[1001] *Idem*. Je traduis : « [le peintre] le fait encore mieux, il nous le fait voir, pour que nous l'oubliions jamais, pour que le vrai devienne encore plus clair, l'effrayant encore plus effrayant. Là nous avons la mission de l'art dans le mouvement culturel actuel. »
[1002]Tore Kirkholt, « Impressionisten og kritikken som programskrift », dans Furuseth, Thon, Vassenden (eds.), *Kritiske portretter*, p. 33.

spéciale » n'est nécessaire pour l'adopter, et que ceci était un facteur important dans « l'appel au peuple » (« appelen til folket ») que Krohg et Jæger souhaitaient lancer avec *Impressionisten*[1003]. Krohg voyait dans l'art impressionniste un élément rebelle qui rejetait toute autorité et toute règle, et une « libération » (« befrielse »), où des idées novatrices atteignaient aussi les classes dominantes : « Paa den tid havde anarkismens og de intransigente ideer i Frankrig traengt igennem til de hoiere klasser — til intelligentsens maend »[1004].

Tout comme ses citations de Zola l'indiquent, Krohg voit la France comme un lieu d'avancement non seulement artistique mais aussi au niveau de la propagation d'idées. En France les idées radicales atteignent toutes les classes, et une nouvelle période commence dans le rapport entre l'art et la société. Krohg prend Manet comme exemple de ce nouveau tournant, et en citant le rôle de l'œil innocent dans son travail il fait de cette façon de voir une caractéristique de l'époque. Il faut apprendre à peindre la nature en la regardant sincèrement : « …man maatte foerst laere at se paa den (naturen), og vove at se paa den med sit eget oie og med tidens oie og saa male det, man havde seet, saa friskt som muligt. »[1005]

Il s'agit de peindre en se laissant influencer directement par sa propre perception, mais aussi de peindre avec « l'œil du temps », ce qui souligne de nouveau la particularité de l'impressionnisme engagé de Krohg. L'impressionnisme devient non seulement une façon de peindre la perception, mais aussi une manière de relier sa perception individuelle à une vision globale de la société. Selon Krohg, Manet apportait avec lui un appel au renouvellement de l'art, dans cette même optique : « Manet sa : Det er blot det indtryk, som skal frem, det indtryk, som naturen gjoer paa os tidens boern, thi da faar vi tidens billede »[1006]. Encore une fois, c'est l'effet des impressions individuelles sur les individus qui produit cette image plus vaste de la société et de l'époque. Son interprétation de Manet correspond à sa propre vision de la fonction de l'impressionnisme. Il a également une notion assez particulière de ce mouvement, voyant en Max Klinger et Boecklin des traits de la même esthétique : trouvant chez ces artistes un reflet de l'époque qui se transmet dans leur capacité à peindre « non le plus possible, mais le moins possible »[1007].

[1003] *Idem*.
[1004] Christian Krohg, *op cit*., p. 10. Je traduis : « A cette époque les idées anarchistes et intransigeantes avaient atteint les classes supérieures en France—les hommes de l'intelligentsia.»
[1005] *Idem*. Je traduis : « Il fallait d'abord apprendre à contempler la nature, et jurer ne la regarder de son propre œil et avec l'œil du temps, et puis de peindre ce qu'on avait vu, avec le plus de fraîcheur possible. »
[1006] *Ibid*. p. 11. Je traduis : « Manet disait : C'est précisément cette impression qui doit ressortir, cette impression que la nature produit sur nous, ainsi aurons-nous l'image de l'époque. »
[1007] *Idem*.

L'imagination et l'impressionnisme se rejoignent chez ces deux peintres symbolistes. Le dessin de Klinger est typique de l'époque, grâce à son style « qui cherche et lutte » (« soegende og straebende »), et par conséquent typique de l'impressionnisme. Ces deux artistes « sont pleins de l'agitation de l'époque » (« fyldt af tidens uro »)[1008], ce qui semble rejoindre les idées de certains sociologues contemporains, comme George Miller Beard ou Max Nordau, sur la frénésie et la rapidité de la vie de fin de siècle, ainsi que la rapidité que Skram trouve dans l'écriture de Bang. D'un point de vue esthétique, il s'agit pour Krohg de donner le moins de détails possible, en contrepoint au réalisme qu'il décrit plus tôt dans son discours. Bien que Klinger et Boecklin ne soient pas traditionnellement associés à l'impressionnisme, pour Krohg ils sont typiques de cette nouvelle époque. Quelles que soient ses caractéristiques précises, avec son rejet des règles préétablies, l'impressionnisme est le mouvement artistique qui caractérise la période :

> Dette tror jeg er bildende kunsts betydning som led i denne tids kulturbevaegelse, at det selv har kastet alle regler og autoriteter overbord og vist de andre kunstarter, hvorledes de skulde gjoere det. Og ligesom man har opkaldt renaissansetiden og rococcotiden efter kunstretninger, saaledes vil man engang opkalde denne tidsalder efter impressionisme.[1009]

Avant Arnold Hauser, Krohg identifie son époque comme celle de l'impressionnisme. Il voit également le potentiel de l'impressionnisme dans la littérature, citant Hans Jæger et Guy de Maupassant comme les deux principaux auteurs à avoir réussi à l'exploiter. Il considère l'écriture de Jæger comme un exemple typique de la fonction des arts à l'époque, et de l'impératif intermédial qu'elle impliquait, car il a su « montrer une image, si immédiate et fraîche dans ses couleurs, que personne n'avait vue dans ce pays » (« vise frem et billede, saa umiddelbart og friskt i farve, som endnu ingen havde set her i landet »)[1010].

Jæger s'inspire directement de ce qu'il voit et vit, et peut donc dépeindre son milieu avec clarté, tout en transmettant « l'agitation de l'époque » (« tidens uro »)[1011]. L'écriture de Jæger est décrite dans les termes de la peinture, malgré les différences que Krohg a noté entre les deux arts, et la vérité choquante qu'il expose apparaît de manière visuelle. Comme chez Klinger et Boecklin, Krohg lie l'impressionnisme de Jæger à son caractère, qui correspond au caractère de l'époque, nerveux et insatisfait. Cette suggestion de frénésie rappelle les nouvelles de Henry

[1008] *Idem*.
[1009] *Idem*. Je traduis : « Je pense que c'est là la signification de l'art pictural dans le mouvement culturel de l'époque : il a jeté par-dessus bord toutes les régles et les autorités, et montré aux autres arts comment faire. Et tout comme nous avons baptisé les époques de la Renaissance et du Rococo après les mouvements artistiques, ainsi nous pourrons appeler cette époque celle de l'impressionnisme. »
[1010] *Idem*.
[1011] *Ibid*. p. 12.

James basées sur la rapidité, qui se servent aussi des références au visuel pour mettre l'accent sur la perception individuelle et la subjectivité. Krohg évoque ici le roman *Fra Kristiania Bohemen*, publié en 1885. Le livre fut immédiatement interdit, et Jæger emprisonné pour blasphème et indécence. Krohg fait référence à la controverse autour de ce livre à travers la même métaphore picturale, car on lui a « balancé le pinceau de la main » (« slog penslen af haanden paa manden »)[1012]. Son expérience de l'emprisonnement est documentée dans les écrits qu'il a publiés dans *Impressionisten*, dans le but de contribuer au panorama social que la revue souhaitait fournir.

Krohg et Jæger souhaitaient lancer une nouvelle génération d'écrivains engagés, et ils souhaitaient qu'une nouvelle littérature allait « fleurir » (« blomstre op)» à partir de leur travail, ancrée dans leurs expériences d'Oslo à l'époque[1013]. Ceci devait partir de « Kristiania impressions » individuelles, qui rejoindraient la grande « image de Kristiania de notre temps » (« Kristiania billede fra vor tid »)[1014], si centrale à leur vision du rôle essentiel de l'art dans la société.

Malgré leur volonté de rejeter les valeurs anciennes, leur projet s'appuyait aussi sur le travail de certains de leurs prédécesseurs, comme Jonas Lie. Pour eux, ce qui était exemplaire chez Lie était sa capacité à montrer les effets psychologiques des institutions sociétales, et ceci était particulièrement réussi dans *Familien fra Gilje*. Ils commentaient également les tendances littéraires qui leur semblaient conservatrices ou insuffisamment engagées, et les réponses négatives à d'autres écrivains étaient bien plus nombreuses. Selon Fosli, Jæger n'avait aucun respect pour le réalisme ou le naturalisme, et voyait la fiction comme un « produit de fantaisie qui ne pouvait pas toucher le public » (« fantasiprodukt, som ikkje kunne riste og skake og riste publikum »)[1015]. Souvent, Krohg et Jæger percevaient un excès d'effort stylistique chez les autres auteurs. Par exemple, Kjelland est accusé de rendre visible une « grosse main blanche » (« stor hvid fed haand »), en soignant trop son style, ce qui a l'effet de « contrarier l'engagement » (« hindre engasjementet »), comme Bryhni le souligne[1016]. Similairement le style de Bjørnson et Ibsen était un « fatras inutile » (« unyttig krimskrams »)[1017], et les « images plus modernistes » (« mer modernistiske billedbruk ») de J.P. Jacobsen « incompréhensibles »

[1012] *Ibid*. p. 10.
[1013] Cité dans Anne Siri Bryhni : *Bohem mot borger : et utvalg fra Hans Jagers og Christian Krohgs "Impressionisten"*, Oslo, Unviersitetsforlaget, 1971.
[1014] *Idem*.
[1015] Halvor Fosli, *op cit*., p. 514.
[1016] Anne Siri Bryhni, *op. cit.* p. 13.
[1017] Cité dans Anne Siri Bryhni, *op. cit*. p. 13.

(« uforstaaelig »)[1018]. Jæger et Krohg présentaient le style de leur propre travail comme une rupture avec les codes anciens, et le rejet d'un langage excessivement formel faisait partie de cet aspect de leur innovation[1019]. Ce rejet strict de tout langage trop soigné démontre leur divergence essentielle sur les principes techniques d'écriture que nous avons pu voir chez d'autres auteurs de notre corpus : l'utilisation de traits stylistiques romantiques, par exemple le lien à la nature chez George Egerton, permettent une expérimentation stylistique que les auteurs de *Impressionisten* refusent. Leur publication se voulait « consciemment anti-bourgeois » (« bevisst antiborgerlig »)[1020], et non seulement son langage mais aussi sa distribution, « de temps à autre »[1021], devaient refléter ce rejet de l'attachement bourgeoise à une attitude de « ponctualité et de rigueur » (« punktlighed og flittighed »)[1022]. Ils souhaitaient cependant intéresser un lectorat bourgeois, trouvant dans la littérature une façon « pratique » de l'atteindre, et donc d'avoir une influence sur la société et la politique locale.

Ce ton irrévérencieux est également présent dans le discours de Krohg sur l'art, et malgré l'envie d'impliquer l'art dans son programme pour la société, il souhaite se démarquer de toute suggestion de prétention que la focalisation sur l'art pourrait impliquer. Il note que Georg Brandes est une référence obligée dans le contexte des mouvements culturels, mais en suggérant qu'il n'a aucune connaissance à ce sujet. Il en fait de même pour l'art d'autres époques :

> Naturligvis var det langt fra mig at indroemme, at jeg ikke skjoenner mig paa kunst, det har jeg aldrig hoert nogen maler gjoere, men jeg burde jo kjende lidt til kunsthistorie. Det eneste jeg kjender til den, er, naar afdoede Rembrandts kone var foedt, det var — nei nu har jeg nok glemt det ogsaa.[1023]

De même, pour décrire le niveau de détail du naturalisme, il compare un tableau de la galerie nationale à l'écriture de Zola. Il décrit le peintre comme « un vieil hollandais », et rappelle à nouveau que « comme je ne connais pas l'histoire de l'art, je ne me souviens plus de son nom » (« da jeg ikke kan noget kunsthistorie, saa husker jeg ikke navnet »)[1024]. Il montre avec humour qu'il ne se présente pas comme appartenant à une élite artistique, et que les idées qu'il exprime sont aussi accessibles que la perspective démocratique qu'il incite les artistes à prendre, où

[1018] *Ibid*., p. 12.
[1019] *Ibid*., p. 15.
[1020] *Ibid*., p. 16.
[1021] *Idem*.
[1022] *Idem*.
[1023] Christian Krohg, *op cit.*, p. 10. Naturellement je n'aurais jamais avoué ne rien comprendre à l'art, je n'avais jamais entendu d'artiste dire cela, j'étais censé savoir quelque chose de l'histoire de l'art. La seule chose que j'en sais c'est quand la femme du défunt Rembrandt est née, c'était le… non, maintenant je l'ai oublié aussi »
[1024] *Idem*.

chacun peut avoir un regard sur la société. Ceci n'était pas seulement une activité intellectuelle, car la « vie vivante » (« levende liv ») que Krohg et Jæger souhaitaient dépeindre était celle qu'ils vivaient, et où ils souhaitaient changer des choses. Comme le note Kirkholt, leur image de la société avait le but de mobiliser, et de provoquer « l'action »[1025].

Le projet de Krohg et Jæger n'a pas abouti à une transformation du paysage littéraire, et ils sont, selon Bryhni, restés assez peu influents, n'atteignant pas plus de notoriété que celle d'être une « curiosité acceptée » (« akseptert kuriosum »)[1026]. Fosli va même plus loin, et décrit la revue comme une « tentative ratée » (« mislykka foretak »), criblé de conflits internes et manquant de sérieux, et de contributeurs[1027]. La forme particulière que l'impressionnisme prenait selon eux était déjà la source de controverses à leur époque, et deux autres publications ont été créées pour promouvoir une autre vision de l'impressionnisme, intitulées « Antiimpressionisten » et « Kontraimpressionisten ». Celles-ci visaient une conception de l'impressionnisme sans l'aspect politique sur lequel Jæger et Krohg insistaient, mais qui aurait une plus grande profondeur psychologique. Cependant, la controverse n'était pas non plus suffisante pour provoquer une réaction publique, et Fosli note que la revue a probablement suscité le plus de discussion dans les milieux privés[1028].

Leur projet impressionniste mérite cependant notre attention pour plusieurs raisons : ils témoignent très clairement du rôle de l'impressionnisme comme un symbole de l'innovation, même quinze ans après sa première apparition si choquante ; la priorité donnée au visuel dans leurs textes semble les rapprocher de nombreux autres auteurs de l'époque, malgré leur rejet de l'excès de soin stylistique. Krohg et Jæger identifient leur époque comme celle de l'impressionnisme, et concluent que ce mouvement artistique fournit la forme idéale pour un projet d'innovation littéraire. La réflexion sur leur époque et leur contexte qu'ils souhaitent lancer est conçue de manière visuelle, et c'est l'effet de *patchwork* produit par les « impressions » individuelles qui fournira la vision générale à la base de cette nouvelle littérature.

Selon Fosli, la revue *Impressionisten* n'a pas réussi à faire émerger des « impressions de Christiania », et cela fait partie de son échec général, ou au moins de son incapacité à susciter une réaction dans la société norvégienne. Nous pourrions cependant citer les textes de Jæger

[1025] Tore Kirkholt, *op cit*., p. 43.
[1026] Anne Siri Bryhni, *op. cit*., p. 17.
[1027] Halvor Fosli, *op cit*., p. 513.
[1028] *Idem*.

décrivant ses expériences de la prison comme une tentative de livrer des impressions personnelles des problèmes de la société, qui permettent d'accéder à une interprétation plus générale à travers les sensations de moments précis. Dans les deux premiers textes sur son emprisonnement, Jæger observe son entourage physique avec une grande attention, s'intéressant particulièrement aux aspects visuels et auditifs. Malgré la méfiance de Jæger envers la fiction et la volonté de créer un style particulier chez d'autres auteurs, ces textes démontrent une grande recherche d'effets visuels et une construction assez sophistiquée.

Jæger nous rend rapidement conscients de son point de vue précis dans ces textes, et ceci comprend à la fois sa position sociale différente des autres prisonniers, et son envie de comprendre son entourage dans le plus de détail possible malgré sa perspective limitée. Le peu qu'il puisse voir et entendre depuis sa cellule fournit une impression spécifique qui permet d'imaginer le reste.

L'arrivée de Jæger en prison avec une grande sélection de meubles donne un aspect humoristique au texte, ses réflexions sur la position de rideaux et de ses tableaux formant un contraste étonnant avec les réflexions d'ordre plus sociétal que le texte comprend également. En arrivant, Jæger présente les interactions qu'il a avec Krohg et les gardes comme assez joviales. Il prend une position détachée par rapport à la fonction pénitentielle du lieu, étant à la fois assez irrévérencieux dans ses rapports avec les gardes, et montrant avec humour son envie de respecter les règles, quand il souhaite accrocher son tableau représentant la mort mais « il faudrait mettre un clou dans le mur, et je ne savais pas si j'avais le droit » (« da maatte jeg slaa en spiger i væggen, og det vidste jeg ikke om jeg fik lov til »[1029]. Son envie de réfléchir à l'histoire et la fonction sociale du lieu renforce son intérêt pour les noms de prisonniers passés inscrits sur les murs. Il lit les noms avec fascination, et souhaite également rajouter le sien, mais se sait observé par un garde, et ne le fait donc pas. Il se présente comme à part, un écrivain victime de la société conservatrice, mais donc capable d'apporter un regard précis sur ce qui l'entoure, et qui n'intéresse personne « sauf un pauvre naturaliste, qui a été mis ici pour avoir voulu écrire de la littérature » (« undtagen en stakkars naturalist, som blir puttet herind fordi han har vovet at skrive literatur »)[1030].

Ceci le pousse à réfléchir à tous les prisonniers qui l'entourent ou qui l'ont précédé, dont la société a oublié l'identité. C'est à travers une focalisation sur le visuel que Jæger renforce le

[1029] Hans Jæger, « Fra distrikts-fængslet » (1886), en ligne : https://www.dokpro.uio.no/litteratur/jaeger/hjboh.txt
[1030] *Idem*.

mystère entourant cette partie disparue de la société. Les « murs épais » (« tykke mure ») de la prison cache ces « existences gâchées » (« spilte eksistenser ») de la société, et c'est en s'intéressant aux regards que Jæger renforce cette réalité : « samfundet vil ikke se paa dem engang, det gyser tilbage for deres styghed og bare gjemmer dem bort herinde saa ingen faar se dem… »[1031]. La société refuse spécifiquement de « voir » ou de montrer ces personnes, car elle les considère « laides ». Jæger s'attriste que leurs expériences et leurs misères soit cachées avec eux, et soit oubliées avec eux au moment de leur mort. Même lui, « un naturaliste », ne peux pas rapporter d'expérience directe des autres prisonniers car il « ne peut pas non plus les voir » (« faar heller ikke se dem »)[1032]. Le peu de choses qu'il arrive à voir ou à percevoir produisent de riches impressions du lieu. Il s'intéresse aux conversations entre les autres prisonniers et les gardes, et lorsqu'il entend une voix interpeller un prisonnier depuis la rue il suit la conversation avec grand intérêt. Malgré l'impossibilité de voir les personnes qu'il entend, il relate cette scène qui l'intrigue avec une grande puissance sensorielle :

> Jeg stod dernede i straalen mellem de høje graagule plankeværk og lytted spændt mens jeg lod øjnene glide hen ad de to øverste rader af gitterfønstre højt deroppe paa muren, for muligens at opdage Otern's ansigt bag et af dem.[1033]

Depuis sa position il n'est pas possible de voir le visage de « Otern », qui est caché ailleurs dans la prison, mais cela ne l'empêche pas de le chercher, parcourant les fenêtres qu'il arrive à voir pour essayer de le trouver. L'image décrite et la conversation qu'il entend forment un tout, mais qui se contredit. Il s'agit de fragments qui ne peuvent pas se compléter, mais que Jæger recueille avec intérêt. Les sensations, limitées mais intensifiées, se confondent, et en s'intéressant à ces deux personnes invisibles il « leva[i] involontairement les yeux et écouta[i] » (« løfted uvilkårlig øjnene og lytted »)[1034]. La limite imposée sur ses perceptions renforce sa curiosité, et le mélange des sens met l'accent sur l'importance de la subjectivité dans le témoignage de Jæger : il ne s'agit pas d'un rapport factuel sur l'état des prisons, mais d'une série d'impressions personnelles, permettant au lecteur d'accéder à travers les sensations—de « voir » comme le discours de Krohg le souhaitait—à cet aspect de la société contemporaine.

Les questions de visibilité et d'invisibilité prennent une importance thématique dans le texte de Jæger, et alors que les prisonniers eux-mêmes ont une vue limitée, il note qu'un système de

[1031] *Idem*. Je traduis : « La société ne veut même pas les regarder, elle tourne le dos à leur laideur et les cache simplement pour que personne ne les voie. »
[1032] *Idem.*
[1033] *Idem*. Je traduis : « Je restai là, dans la lumière, entre les grandes clôtures gris-jaunes et j'écoutais avec intérêt tout en laissant mes yeux glisser sur les deux rangées supérieures de fenêtres à barreaux tout en haut du mur, pour éventuellement découvrir le visage d'« Otern » derrière l'une d'elles. »
[1034] *Idem*.

surveillance permet de voir l'ensemble des lieux, et de « jeter un regard » sur toute la prison (« kaster et oeje »). Parfois l'attention de Jæger est portée sur d'autres prisonniers visibles, et dans ces passages le visuel est souligné, à travers des descriptions des effets de lumière, mais aussi une attention précise au contact visuel et aux regards. En arrivant il croise le regard d'un homme « en civil », dont le regard « froid et magnétique » (« koldt og magnetisk ») attire son attention. Il est pâle aux yeux noirs, et il fixe son regard sur le prisonnier dont il s'occupe, et dont l'auteur décrit le regard à son tour :

> Pludselig vakled den ynkelige, krumbøjede skikkelse derborte i halvmørket, med hatten i haanden, hen imod sin sorte skjæbne, hvis øjne skinned med en egen kold glans derinde under hattebræmmen og ligesom drog offeret til sig. Og i det usikre lys saa jeg inde i en mængde tjafset graat haar og skjæg et gammelt indfaldent ansigt med matte øjne.[1035]

Jæger construit une scène dramatique, qui place l'homme en vêtements civils dans le rôle du « destin », ce qui renforce l'aspect presque théâtral de l'interaction qu'il observe entre les deux hommes. En plus de la focalisation sur les yeux et les regards, la lumière joue également un rôle important dans cet épisode. Le prisonnier est dans la pénombre, alors que les yeux du garde semblent briller. C'est pratiquement le regard du garde qui jette cette « lumière incertaine » sur le prisonnier, et qui nous permet de voir ses yeux qui, à l'inverse de ceux du garde, sont sans lustre. Jæger fournit une représentation frappante du rapport de pouvoir entre les deux hommes, à travers leur apparence physique en général, les cheveux et la barbe emmêlés du prisonnier signalant son état de désarroi, mais surtout le contraste entre la puissance de leurs regards. Juste avant que le prisonnier soit enfermé l'autre homme le fixe avec un regard encore « magnétique » qui semble le coller sur place. Ce jeu de regards, accompagné du fait que l'homme est sur le point de devenir invisible aux yeux de la société, établit une présentation de l'emprisonnement qui recherche l'empathie du lecteur.

Les échanges de regards contribuent à la puissance narrative du texte de Jæger, et permettent de renforcer l'image de détresse qui règne dans la prison. L'auteur établit un autre contact visuel par la fenêtre de sa cellule : une jeune femme dans le bâtiment en face attire son œil, et les deux échangent quelques regards, dans une scène qui a une fonction plus divertissante que didactique. Elle est à une fenêtre avec des rideaux, ce qui la place dans un milieu domestique plus typique, mais renforce aussi un élément théâtral introduit par sa ressemblance à Sarah Bernhard. Elle est encadrée par la fenêtre, et ses gestes suggèrent qu'elle se regarde dans un

[1035] *Idem*. Je traduis : D'un coup, la pitoyable silhouette vacilla, son chapeau à la main, courbée dans la pénombre vers son destin sombre. Les yeux du garde brillaient d'une lueur froide sous son chapeau, comme s'il attirait sa victime vers lui. Dans cette lumière faible je discernai, à travers une barbe et une masse désordonnée de cheveux gris, un vieux visage creux et deux yeux ternes.

miroir, mais qui pourrait être « réel ou imaginaire » (« virkeligt eller indbildt »), car Jæger ne le voit pas. Elle s'arrange tout en lançant des regards à Jæger :

> Og mens hun stod der og ordned lidt paa det hvide bruset i halsen og purred op i det mørke krøllede haaret og pynted lidt paa det, sendte hun af og til et par mørke øjne ned paa mig og forvissed sig om, at jeg fremdeles saa paa hende.[1036]

Consciente du regard de Jæger, la jeune femme joue avec ce contact visuel très particulier, et sa toilette devient spectacle. Ils échangent un sourire, puis elle disparaît, comme si elle-même avait été imaginée, comme le miroir dont la présence réelle n'est pas certaine. Cette image que Jæger évoque dans des termes de plaisir, plutôt que d'observation sociale ou d'empathie pour la détresse des prisonniers, contient la même question de visibilité qui domine le texte : les prisonniers sont cachés des yeux de la société et, pour l'observateur, n'ont plus qu'une existence fragmentée. Cet état de désordre, représentée par les sensations discordantes observés depuis sa cellule, est réfléte dans les yeux « faibles » du prisonnier. Les yeux de ceux qu'il observe le fascinent, et même quand il ne les voit pas il semble y faire référence, par exemple quand il se précipite à la fenêtre en entendant des voix de l'extérieur :

> Men oppe paa trappen, ind til politistationen, der havde døren aabnet sig imens, ganske sagte, og en barhodet konstabel stak hodet ud og kikked ned paa de to dernede. Og konstabelen deroppe smilte til ham dernede, - lyset fra lygten under hvælvingen paa sukkenes bro faldt lige i ansigtet paa ham - og han dernede har vel smilet igjen; for pludselig rused den barhodede deroppe med voldsom fart ned ad trappen …[1037]

Jæger regarde les deux hommes qui se regardent également, et même si nous pouvons supposer que l'homme en bas serait trop loin pour que Jæger aperçoive ses yeux, il semble imaginer la lumière dans ses yeux.

D'autres facteurs se rajoutent à cette focalisation sur le visuel, et la lumière, déjà notée dans la scène ci-dessus, fait aussi souvent partie intégrante du récit de Jæger. La première partie, « Ankomsten », décrit les scènes de rue lorsqu'il s'approche de la prison : « Gaderne laa døde bortover i mørket mellem vaadt glinsende fortouger der afspeiled gaslygternes lys som usikre gule strimer dirrende i sort »[1038]. Jæger construit la scène visuelle avec attention, et décrit la

[1036] *Idem*. Je traduis : « Pendant qu'elle se tenait là et arrangeait la dentelle blanche près de son cou et recoiffait ses cheveux foncés et bouclés, elle me regardait de temps en temps avec ses yeux foncés pour s'assurer que je la regardais toujours. »

[1037] *Idem*. Je traduis : Mais là, en haut des escaliers, la porte du commissariat de police s'était ouverte tout doucement, un policier chauve passa la tête et dirigea son regard vers les deux personnes en bas. Le policier du haut sourit à celui du bas. La lumière de la lampe sous la voûte du pont des soupirs tomba sur son visage, et celui d'en bas devait lui avoir souri en retour car tout à coup le chauve se dépêcha de descendre l'escalier...

[1038] *Idem*. Je traduis : Les rues étaient plongées dans une obscurité macabre, entre les trottoirs brillants qui reflétaient la lumière des lampes à gaz, formant de vagues traînées jaunes qui vacillaient dans le noir.

lumière alternante de « réverbère après réverbère » (« gaslygt for gaslygt »)[1039], qui illumine répétitivement l'intérieur de la calèche. La première vue de la prison de l'extérieur est également accompagnée d'une lumière « incertaine » de réverbère, qui de nouveau illumine la calèche. L'illumination de l'intérieur de la prison est aussi décrite avec soin, des « lumières incertaines » rendant visible le peu qui se trouve dans les couloirs de la prison. Dans sa cellule, l'éclairage au gaz est également source d'intérêt car il semble souligner les trois livres religieux fournis par un règlement de la prison, car il « jetait une lumière froide et impitoyable sur la brique blanchie et éclairait les trois livres noirs comme si elle en émanait » (« kasted lyset ubarmhjertig koldt tilbage i den hvidtede murkroken og ligesom pegte paa de tre svarte bøkerne som paa sit ophav »)[1040].

La lumière crue qui se dirige vers sa source, ces trois livres religieux, soulignent l'aspect inhospitalier du lieu dans lequel le « pauvre naturaliste » se trouve, créant un contraste avec ce bourgeois cultivé, un contraste auquel Jæger espérait sans doute que les lecteurs de la même classe que lui seraient sensibles. C'est aussi l'occasion pour Jæger d'apporter un commentaire humoristique, soulignant son détachement, et il se demande si ces livres sont là pour lui apporter à la fois « de la lumière spirituelle et temporelle » (« aandeligt og timeligt lys »)[1041]. Il embellit les murs nus en accrochant ses tableaux, et il est de nouveau question d'effet de lumière, car il en pose un devant les livres, et c'est maintenant sur « Heyerdahls lille sorte Anna » que la lumière tombe. Il pourrait s'agir du tableau *Svart-Anna* (1886), mais Osvold rappelle que la description ne correspond pas précisément au tableau connu de Heyerdahl[1042]. Le tableau améliore l'aspect de la pièce pour Jæger : « …nei hvor hun leved deroppe den lille! ryggen og skulderene og ansigtet, hele den levende hud badet i lyset fra gassen . . . Cellen var blet et værelse! »[1043] Même la lumière, froide quand elle tombait sur les livres, est maintenant une présence plus agréable.

D'autres tableaux précis sont nommés, tel que « Hulda » de Munch, dont Jæger souligne également la nudité. A travers les références à l'art pictural, à l'illumination et au caractère

1039

1040 Idem.

1041 Idem.

1042 Leif Osvold, Hans Heyerdahl, *Maleren som gikk sine egne veier*, 2001, en ligne : http://hansheyerdahl.net/web_documents/Hans_Heyerdahl.pdf Osvald note également le contraste entre le traitement de ce mannequin par Heyerdahl et celui de Krohg. Là où Heyerdahl l'érotise, Krohg semble souligner son rôle dans la société en tant que prostituée, comme il le ferait également dans son roman *Albertine* (1887). pp. 224-226.

1043 Hans Jæger, *op cit*. je traduis : « … mais comme elle était heureuse là-haut, la petite! Le dos, les épaules, le visage, toute la peau vivante baignée dans la lumière du gaz…la cellule était devenue une chambre ! »

visuel de la cellule, Jæger semble confirmer la saturation picturale de sa description de la prison, nous rendant d'autant plus conscients de sa volonté d'évoquer des impressions personnelles, conforme à sa conception de l'impressionnisme comme « naturalisme subjectif ». Les libertés représentationnelles qu'il prend, et les scènes vives qu'il établit, permettent au lecteur de rattacher ces images de la prison aux réflexions plus sociétales de Jæger, et encouragent l'empathie pour les prisonniers, en partageant leurs regards. Elles ne justifient peut-être pas son peu de tolérance pour les libertés stylistiques que des auteurs comme Jacobsen peuvent prendre, mais montrent une envie non seulement de contribuer à la « Kristiania billede » de l'époque, dans des termes qui soulignent l'importance des procédés d'écriture visuelle, mais aussi d'entraîner son lecteur dans sa démarche.

Comme Jæger et Krohg, Vernon Lee se sert de l'impression pour démocratiser le regard et laisser la place à l'expression de subjectivités alternatives. La notion d'empathie chez Lee, ainsi que le traitement de l'art de la Renaissance dans les textes de Michael Field, permet d'ancrer une vision sociale dans la contemplation d'objets d'art. Alors que l'esthétisme s'attache à « l'art pour l'art », Lee laisse une vision sociale apparaître à travers la réponse d'un observateur individuel face à l'art, et en fait plutôt un « art pour la vie ». Dans *Impressionisten*, Krohg et Jæger proposent un dispositif visuel pour transmettre leur vision « radicale » de l'époque, et Jæger se sert d'une forme d'empathie visuelle, focalisée sur les regards, pour rendre l'éxpérience de l'emprisonnement.

La forme d'engagement proposée dans ces textes est marquée par le positionnement particulier de l'impressionnisme littéraire. L'interpellation des sens physiques devient une manière de rompre « l'hégémonie du linguistique sur le visuel »[1044]. En prenant en compte la subjectivité du lecteur, et en construisant une littérature dont l'établissement du sens se fait en-dehors des pages du texte, les auteurs prennent une posture paradoxale : l'impressionnisme devient à la fois excuse pour les limites de la subjectivité, et glorification du point de vue subjectif. L'apparent refus d'un art bourgeois chez Jæger et Krohg est refuté par un élément visuel concret, le tableau que Jæger souhaite accrocher au mur, ainsi que par le mode narratif, qui repose sur une esthétique impressionniste stylisée, malgré leurs critiques de textes expérimentaux. La démarche de Jæger est à l'opposée de celle de Kleve : alors que Kleve cache son engagement sous son esthétisme, Jæger cache son esthétisme sous son engagement.

[1044] Liliane Louvel, *Le Tiers Pictural, pour une critique intermédiale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 16.

Conclusion

Au fil de ces pages est apparu un panorama des manifestations de l'impressionnisme littéraire, à sa période cruciale entre 1870 et 1900, mais aussi dans quelques textes de la première moitié du XIXe siècle. Ces textes montrent les caractéristiques de l'impressionnisme littéraire, son développement, et sa fonction vis-à-vis du niveau d'engagement d'un texte. Au fil des chapitres, nous avons fourni une image de l'impressionnisme littéraire un tant que phénomène culturel, mais aussi en tant qu'outil métacritique et élément stylistique de la prose du XIXe siècle. On peut tirer trois éléments de conclusion généraux.

Premièrement, l'impressionnisme littéraire existe, en dépit de sa négation par certains, ou de l'accusation de concept flou qui l'entoure. Mais il existe à condition de savoir ce qu'on entend par ce terme. Ce travail a consisté à en ressaisir le sens en se basant sur son emploi par des auteurs se l'étant approprié à leur propre endroit.

Deuxièmement, l'impressionnisme littéraire s'est manifesté dans un espace d'échanges littéraires et culturels géographiquement et historiquement circonscrit. Nous avons mis en relief les échanges entre Grande-Bretagne et Scandinavie, en lien avec les enjeux esthétiques mais aussi sociaux des deux dernières décennies du XIXe siècle dans ces parties du nord de l'Europe.

Troisièmement, on peut dire que dans ce contexte l'impressionnisme littéraire s'articule à une vision de la modernité qui le fait interagir avec le modernisme, dont il est une préfiguration, voire un nom de substitution. En ce sens, l'impressionnisme est un modernisme.

Ce travail, réalisé au terme de décennies de dispute sur la pertinence de l'expression, a permis, sinon de clore débat, du moins de déplacer la question, ou plus exactement de la recentrer—recentrage géographique, historique mais aussi théorique, puisque sur le plan critique, il est apparu qu'une approche s'appuyant sur l'apport des études texte-image renouvelle notre compréhension de l'impressionnisme littéraire. En reliant l'étude de ces images, et du tiers pictural, au concept d'empathie, lui-même à la croisée de la narratologie, des théories de la réception et de la stylistique, nous avons montré les liens entre esthétique et affirmation de subjectivités multiples.

En commençant nos analyses textuelles par des auteurs dont l'affiliation à l'impressionnisme littéraire est affirmée par leurs propres écrits théoriques, nous avons créé une base solide pour l'identification de l'impressionnisme dans des romans et des nouvelles de fin de siècle. Ces analyses, à partir d'une variété d'approches critiques, permettent de quantifier un élément réputé insaisissable, et d'en décrire des manifestations précises. Elles permettent aussi de

valider notre choix de rapprocher impressionnisme littéraire et art pictural, en contrepoint aux réserves de Matz que nous avons citées dans notre premier chapitre. L'élargissement chronologique, pour inclure des auteurs du Nord de l'Europe dont les écrits précèdent les expositions impressionnistes et l'application du terme à l'art de Claude Monet par Louis Leroy, permet de complexifier notre image des relations d'influence culturelle du XIXe siècle. Enfin, dans notre dernier chapitre, il émerge que les modes de perception prônés par les impressionnistes littéraires sont parallèles à ceux de l'empathie esthétique, et permettent une position intermédiaire vis-à-vis de l'engagement : les techniques stylistiques impressionnistes et leur interpellation, certes principalement visuelle, du lecteur permettent d'aborder les questions sociales indirectement.

L'impressionnisme littéraire émerge comme un modernisme avant la lettre, défini surtout à partir de ses préoccupations esthétiques. La focalisation sur les points de vue, la fragmentation, et la subjectivité sont autant d'éléments clé de l'impressionnisme littéraire qui le marquent comme une proposition consciente de modernisation littéraire. Sa présence dans les textes critiques et théoriques de fin de siècle est symptomatique de la volonté de renouveau littéraire, et d'une conscience de la « crise de la représentation » moderniste transmise à travers les interrogations des auteurs sur ce qu'est l'écriture « authentique ». L'adjectif utilisé par Henry James dans l'expression « l'implacable lumière du nord » (« sharp »), reflète bien le choc provoqué par l'irruption de nouveaux codes artistiques et littéraires.

Nous avons posé plusieurs questions au début de ce travail, et il convient de voir si nos analyses nous permettent d'y répondre. Premièrement, nous avons interrogé la pertinence de la notion même, rejetée par certains critiques pour son manque de clarté, et appliquée à un grand nombre d'auteurs différents, parfois avec peu de soin. Si l'on accepte que l'impressionnisme littéraire soit le modernisme avant qu'il ait son nom, ne ferait-on pas mieux de se débarrasser de ce terme supplémentaire ? Il émerge cependant au fil de ces pages que l'impressionnisme littéraire illumine la construction du modernisme : premièrement, les réflexions sur l'impression chez les auteurs, et les manières dont celles-ci se manifestent dans les œuvres mêmes, permettent d'étudier la théorisation du modernisme pendant qu'il se développait, plutôt qu'au milieu de la période plus souvent associée au modernisme du début du XXe siècle. Si, plutôt que de croire Woolf quand elle place le changement du « caractère humain » en 1910, nous acceptions les premières mentions de l'impressionnisme littéraire comme le vrai lieu de ce changement, cela fournirait une vision du développement esthétique du modernisme bien plus complète. Deuxièmement, le dispositif de lecture proposé par l'impressionnisme littéraire démontre un

aspect très précis de ce développement : l'impressionnisme littéraire émerge comme une interpellation du lecteur, l'obligeant à construire le sens du récit lui-même à partir de données sensorielles qui fournissent une subjectivité partagée entre auteur-narrateur, personnage et lecteur. Ce dispositif repose sur l'acception de l'absence d'une réalité fixe, et sur l'interaction entre les subjectivités individuelles et un monde en flux constant. L'impressionnisme littéraire retient alors sa pertinence tout en étant un élément essentiel du progrès vers le modernisme, et vers sa théorisation.

Ensuite, nous avons posé la question suivante : peut-on, à partir de la conception différente de l'écriture impressionniste selon ces auteurs, et sa manifestation dans leurs textes, établir une définition concrète de l'impressionnisme littéraire ? En poursuivant nos réponses à la première question, nous pouvons répondre à l'affirmative. L'impressionnisme littéraire émerge comme un ensemble de traits stylistiques, reposant sur l'ekphrasis, les effets phénoménologiques, et les références intermédiales. Il émerge cependant surtout la création d'un dispositif de lecture demandant la participation du lecteur à la construction d'un sens qui réside dans les impressions subjectives, et doit ensuite être « traduit » ou rendu « parfait » par le lecteur. Nous ajoutons la notion d'empathie esthétique à celle de l'impressionnisme littéraire : les techniques impressionnistes se servent de cette forme d'empathie située dans l'évocation des sens physiques dans le texte pour produire un sens qui n'est pas à l'intérieur du texte même.

Un problème se pose autour de la chronologie de l'impressionnisme littéraire. Peut-on voir les traces d'une écriture impressionniste avant que l'impressionnisme en art pictural ait un nom, et soit associé à la modernité de la fin du XIXe siècle ? Notre troisième chapitre permet de répondre à l'affirmative. Les textes d'H. C. Andersen, Thomas De Quincey et Walter Scott témoignent de la présence de traits esthétiques impressionnistes avant que le terme même existe. Cela démontre le lent développement d'une esthétique nouvelle en Europe du Nord, dont les éléments stylistiques sont présents bien avant la théorie qui semble les justifier. Même sur ce point d'autojustification que les auteurs précédant l'impressionnisme en art pictural se servent déjà de l'impression pour rappeler leur perspective subjective et limitée, et nous pouvons surtout citer Andersen à cet égard, dont les « skyggebilleder » sont l'exemple d'une reconnaissance des nombreuses façons de construire le sens.

Malgré la diversité des réponses à l'impressionnisme, et des usages du terme, y a-t-il une cohérence dans son apport à la littérature de la fin du XIXe siècle, ou s'agit-il simplement d'un mot à la mode, riche en évocations mais pauvre en sens ? Il est certain que la puissance

évocatrice du mot « impression » participe de l'usage fréquent et divers de la notion dans les arts du XIXe siècle. C'est cependant justement l'aspect plus ancien et plus universel de la conception de cette unité de perception subjective, par exemple chez Hume, qui indique sa puissance dans la construction de l'esthétique littéraire moderniste. En avançant vers le « inward turn », nous proposons de voir un « empathic turn » sur le chemin, qui se sert de l'impression pour proposer une esthétique encourageant la reconnaissance de subjectivités multiples. Sur le plan stylistique, l'impressionnisme possède une présence tout aussi cohérente, car à travers les techniques mentionnées ci-dessus il produit des effets reconnaissables dans les textes, rappelant la subjectivité de tous les participants, y compris le narrateur, et se servant d'effets ekphrastiques et phénoménologiques pour stimuler l'imagination du lecteur.

Nous avons proposé l'usage anachronique de la notion de naturalisme dans l'ouvrage de Georg Brandes *Les Hommes de la Percée Moderne*, comme un facteur dans une vision plus complexifiée de l'histoire des mouvements littéraires. A la différence du naturalisme représenté par Zola et sa méthode scientifique, celui que Georg Brandes identifie chez les auteurs anglais du XIXe siècle englobe une vénération de la nature, ainsi qu'un esprit de révolte et de révolution politique. La continuité entre ces visions du naturalisme n'a pas été notre propos dans ce travail, mais elle articule un élément important de notre démarche, car nous avons tenté de voir en quoi l'impressionnisme comme phénomène interartistique a contribué à l'avancement de la littérature au-delà des divisions strictes entre les mouvements. Elle permet aussi de réfléchir aux limitations de ce type de démarche. Comme pour le naturalisme, lorsque nous étudions l'impressionnisme nous rencontrons rapidement la difficulté que l'éditeur des réflexions de Titchener attribue à l'analyse des différentes définitions de l'empathie : « Cet article témoigne du fait que nous faisons l'histoire d'un terme et non d'un concept (et à fortiori non pas d'un vrai phénomène) » (« This paper shows that what we have instead is the history of a term, not that of a concept (and a fortiori not that of a real phenomenon) »)[1045].

L'impressionnisme émerge à la fois comme un trait répandu dans la littérature du XIXe siècle et un outil de transition littéraire, mais aussi comme la définition même du modernisme, se servant d'une esthétique de la fragmentation et de la synesthésie pour représenter la diversité des réalités subjectives. C'est parfois l'usage du terme, plutôt que l'émergence de la notion, chez les critiques et les auteurs qui nous permet de voir sa valeur. Ceci fait des deux termes,

[1045] Edward Bradford Titchener, « Introspection and Empathy », from *Lectures on the experimental psychology of the thought- processes* (1909) in *Crossing Dialogues : Dialogues in Philosophy, Meental and Neuro Sciences*, 2014, 7(1), pp. 25-30.

impressionnisme et empathie, des « travelling concepts » comme définis par Mieke Bal, mais dont l'usage dans la littérature de fin de siècle permet de voir une volonté de proposer une forme de lecture nouvelle, reposant sur un « engagement corporel » du lecteur.

Chez les auteurs du corpus, on voit l'émergence d'une forme impressionniste ni purement visuelle ni purement textuelle, mais qui dépasse les frontières formelles, à savoir un « tiers pictural » impressionniste. La réponse à la question suivante nous guide ici : bien que les termes en question refusent l'établissement d'une définition scientifique fixe, l'impressionnisme et l'empathie littéraires sont deux manières, liées, de viser une représentation intermédiale qui dépasse les frontières pour créer une nouvelle forme. Ces exemples du tiers pictural incluent les « skyggebilleder » de Andersen, les ekphrasis chez Henry James et Herman Bang, et la synesthésie chez Lee et Kleve.

L'impressionnisme est aussi le moyen d'affirmer une vision particuière de la société. La reconnaissance de subjectivités multiples, et les tentatives d'éviter une narration pédagogique, témoigne d'une tentative chez ces auteurs de proposer une forme d'engagement partiel avec la société. Selon ces auteurs, le vrai lieu de l'engagement dans un texte impressionniste est dans la lecture, et non dans le portrait que le livre produit, ce qui nous amène à notre dernière question : l'impressionnisme littéraire est-il une technique qui démocratise le regard, ou qui se sert d'une position apolitique pour maintenir l'hégémonie entre les classes, et entre les formes de représentation ? L'écart entre ces textes et l'interpellation de Georg Brandes à « soumettre des problèmes au débat » est clair. Les textes que nous avons évoqués ici reposent sur les connaissances pointues des auteurs de l'art de leur époque, et de leur accès privilégié à la culture. Il s'agit peut-être de périphéries géographiques, mais non de périphéries sociales, et même les plus franchement engagés des textes que nous avons évoqués contiennent des références à la haute culture de l'époque : George Egerton mentionne sa connaissance de la littérature scandinave, et Jæger la peinture. Ainsi, il serait impossible de proposer cette forme d'écriture comme une véritable démocratisation. Il s'agit cependant d'une reconnaissance des nombreuses manières d'interpréter la réalité, et alors de la valeur d'interprétations individuelles et subjectives de données sensorielles. L'impressionnisme propose un dispositif littéraire qui a la possibilité de démocratiser, et qui reconnaît son statut de perspective subjective.

En répondant à ces questions, nous avons rencontré plusieurs écueils et difficultés. La première découle du choix d'une thématique et un corpus si vaste : l'impossibilité tentante d'être exhaustif, et le risque associé de manquer de précision dans l'analyse en souhaitant voir dans

une perspective trop large. Cette thèse, tout en prenant celle de Torbjörn Nilsson comme outil d'analyse de l'impressionnisme de Herman Bang, aborde l'impressionnisme du point de vue inverse : alors que Nilsson voit chez Bang un impressionnisme isolé, qui n'appartient à « aucune école », ici nous proposons de le voir comme faisant partie d'une culture plus générale de l'impressionnisme littéraire, bien que ce soit avec des manifestations individuelles variées. En abordant le phénomène littéraire de cette manière, à travers la comparaison, nous pensons offrir une plus grande compréhension du terme d'impressionnisme littéraire, mais au risque de perdre de vue les différentes approches des auteurs individuels.

C'est justement cette tension entre inclusivité et restriction, au niveau du corpus et des concepts, qui laisse s'esquisser le travail qui reste à faire. Il nous semble que nos analyses défendent avec conviction l'insistence sur un ancrage de l'impressionnisme littéraire dans les études texte-image, tout en concevant son aspect phénoménologique. Bien que nous ayons proposé de nombreuses manières de voir et de ressentir l'impressionnisme dans le texte, notre étude reste exploratoire. Nous avons identifié l'impressionnisme littéraire dans différentes capacités : jeu stylistique, technique narrative, interpellation morale, élément du discours critique.

Des éléments précis de notre travail, qui croisent d'autres domaines de la recherche en littérature, méritent aussi un regard supplémentaire. Bien que nous proposons un impressionnisme littéraire du nord de l'Europe, nous ne le distinguons pas à partir de son altérité vis-à-vis d'un impressionnisme spécifique à tout autre champ géographique, mais à partir de facteurs communs de l'écriture du XIXe siècle en anglais et dans les langues scandinaves. Toute spécificité nordique que nous avons indiquée se situe dans l'évocation d'espaces à travers l'impression subjective du voyageur, ou plus concrètement dans les transferts culturels et les influences littéraires. Il serait cependant envisageable, nous semble-t-il, de proposer un regard ancrant une des formes d'impressionnisme des littératures en question dans les particularités linguistiques que l'anglais partage avec les langues scandinaves[1046]. A travers cette question de représentation du nord, nous pourrions également aborder une autre notion qui tombe en- dehors de notre recherche présente mais à partir de laquelle nous pourrions éclairer d'autres aspects et utilisations de l'impressionnisme littéraire : celle de la géographie imaginée. Ainsi, il serait profitable de rapprocher plus concrètement

[1046] De plus, cela permettrait d'apporter un regard littéraire aux recherches du séminaire qui s'est tenu à Strasbourg en 2013 intitulé « English : a Scandinavian language ? ».

impressionnisme et boréalisme, et cerner les modalités de la projection impressionniste sur cet espace qui donne voix à l'« expression d'une riche poétique de la rêverie »[1047]. « L'implacable lumière du nord » désigne bien cet espace géographique et poétique à redécouvrir, ou réinventer, sans cesse.

L'impressionnisme littéraire propose des stratégies de représentation qui cachent une question sociale à la périphérie du texte, et nous l'avons vu le plus clairement dans les textes d'auteures femmes comme George Egerton, Vernon Lee et Stella Kleve. Une approche tirée des *gender studies* permettrait de faire ressortir non seulement les modalités mais aussi le positionnement de cet impressionnisme qui tend vers l'engagement à travers l'empathie esthétique. Voici là notre dernier souhait pour l'avenir des analyses de l'impressionnisme littéraire : en le rapprochant des *literary empathy studies*, il serait possible d'apporter un regard interdisciplinaire précieux à ce phénomène intermédial.

Pour ce faire, il est tout d'abord nécessaire de reconnaître l'apport essentiel de l'impressionnisme littéraire au modernisme dans l'Europe du nord, et surtout d'accepter que nous sommes encore loin d'en avoir fini avec lui.

[1047] Sylvain Briens, « Boréalisme. Le Nord comme espace discursif », *Études Germaniques*, vol. 282, no. 2, 2016, pp. 179-188.

Bibliographie

Sources primaires

ANDERSEN Hans Christian, *En Digters Bazar*, 1842, en ligne : http://runeberg.org/digtbazar/

ANDERSEN Hans Christian, *Mit Livs Eventyr*, 1908, en ligne : http://runeberg.org/miteventyr/

ANDERSEN Hans Christian, *Skyggebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweiz, etc*., 1831, en ligne : http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101108104446/http://www2.kb.dk/elib/lit/dan/andersen/romaner/skyggbe.dkl/

BALLANTYNE Robert Michael, *Erling the Bold: A Tale of the Norse Sea-Kings*, Philadelphia, Lippincott, 1871.

BALLANTYNE Robert Michael, *Chasing the Sun*, 1864, en ligne : http://www.gutenberg.org/files/23262/23262-h/23262-h.htm

BALLANTYNE Robert Michael, *Freaks on the Fells*, Philadelphia, The John C Winston co., 1864.

BALLANTYNE Robert Michael, *Personal Reminiscences in Book Making*, 1893, en ligne : http://www.gutenberg.org/files/21755/21755-h/21755-h.htm.

BANG Herman, « Impressionnisme. En Lille Replik » in *Tilskueren*, Copenhague, PG Philipsens Forlag, 1890, en ligne : http://runeberg.org/tilskueren/1890/

BANG Herman, « Jonas Lie », in Gustav Philipsen & Mario Krohn (eds), *Tilskueren*, Copenhague, Gyldendal, Aout 1908, pp. 666-681.

BANG Herman, *Ludvigsbakke*, Copenhague, Gyldendal, 1986.

BANG Herman, *Realisme og Realister. Kritiske Studier og Udkast*, Copenhague, Gyldendal, 2017.

BANG Herman, *Stuk*, Copenhague, Gyldendal, 2010.

BANG Herman, *Tine*, en ligne : http://www.gutenberg.org/cache/epub/10686/pg10686-images.html

BANG Herman, *Ved Vejen*, Copenhague, Lademann, sans date.

BANG Herman, « Lettre à Peter Nansen », 26. September 1886, en ligne : https://bangsbreve.dk/dokument/18860926001.

BANG Herman, *Under Aaget*, Copenhague, Schubothes Boghandel, 1890.

BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la Vie Moderne*, Paris, Editions Mille et une nuits, 2010.

BIGEON Maurice, *Les Révoltés Scandinaves*, Paris, L. Grasilier, 1894.

BOURGET Paul, *Etudes et Portraits*, Paris, Plon, 1905.

BRADLEY Katherine & COOPER Edith (« Michael Field »), *Sight and Song*, 1892, en ligne : https://michaelfield.dickinson.edu/node/228

BRANDES Georg, *Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur : Emigrantlitteraturen*, Copenhague, Gyldendal, 1877.

BRANDES Georg, *Samlede Skrifter Vol VII*, Copenhague, Gyldendal, 1901.

BRANDES Georg, *Samlede Skrifter (Vol XIV)*, Copenhague, Gyldendal, 1905.

BRUNETIERE Ferdinand, « Les rois en exil de M. Alphonse Daudet », en ligne : https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/les-rois-en-exil-de-m-alphonse-daudet/

BRUNETIERE Ferdinand, *Le roman naturaliste*, Paris, Calman Lévy, 1896.

CONRAD Joseph, *The Nigger of the Narcissus*, New York, Doubleday, 1914.

DASENT George Webbe, « Introduction » in Peter Christen Asbjørnsen et Jørgen Moe, *Popular Tales from the Norse*, trad. George Webbe Dasent, New York, Putnams, 1912.

D'ALDEGUIER Jean-Baptiste Auguste, *Le Flâneur, galerie pittoresque, philosophique et morale de tout ce que Paris offer de curieux et de remarquable... Par un habitué du boulevard de Gand*, Paris, chez tous les marchands de nouveautés, 1826.

DE QUINCEY Thomas, *Confessions of an English Opium-Eater*, 1821, en ligne : https://www.gutenberg.org/files/2040/2040-h/2040-h.htm

EARLE John, « On The Ethnography of Scotland », *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol. 6, 1877, pp. 9-20.

EGERTON George, « A Keynote to Keynotes », in John Gawsworth, Ten Contemporaries : notes towards their definitive bibliography, Joiner and Steele, 1932, pp. 58-60.

EGERTON George, « A Lost Masterpiece », 1893, https://en.wikisource.org/wiki/The_Yellow_Book/Volume_1/A_Lost_Masterpiece.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Garnier Frères, 1961.

FORD Ford Madox, *Joseph Conrad : A Personal Remembrance*, 1924, en ligne : https://gutenberg.ca/ebooks/fordfm-josephconrad/fordfm-josephconrad-00-h-dir/fordfm-josephconrad-00-h.html.

FORD Ford Madox, « On Impressionism » in Harold Monro (ed.) *Poetry and Drama*, Londres, Poetry Bookshop, vol. II, 1914, pp. 167-175.

FORD Ford Madox, « On Impressionism: Second Article », in Harold Monro (ed.) Poetry and Drama, Londres, Poetry Bookshop, vol. II, 1914, pp. 323-334.

FORD Ford Madox, *Return to Yesterday*, London, Victor Gollancz Ltd, 1951.

GARNETT Edward, « An English Appreciation of Mr. Stephen Crane » in *The Literary Digest*, Vol. 18, no. 3, New York, 21 January 1899.

GARNETT Edward (ed), *Letters from Joseph Conrad 1895-1924*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1928.

GOSSE Edmund, *Northern Studies*, London, Walter Scott, 1890.

HAMSUN Knut, *Sult*, 1890, en ligne : http://www.gutenberg.org/files/30027/30027-h/30027-h.htm

HARDY Thomas, *Poems of Past and the Present*, New York, Harper, 1902.

HARDY Thomas, *Selected Poems*, Londres, Penguin, 1998.

HARDY Thomas, *Tess of the D'Urbervilles*, Londres, Penguin, 2003.

HARDY Thomas « The Science of Fiction » (1891), en ligne : http://people.stfx.ca/rnemesva/Thomas Hardy/science.html.

HARDY Thomas, *The Woodlanders*, New York, Harper, 1896.

HARDY Thomas and Florence, *The Life of Thomas Hardy*, Ware (GB), Wordsworth, « Literary Lives Series », 2007.

HOWITT William and Mary, *The Literature and Romance of Northern Europe: A Complete History of the Literature of Sweden, Denmark, Norway and Iceland*, London, Colborn and co., 1852.

JACOBSEN, Jens Peter. *Mogens*, 1872, en ligne : https://kalliope.org/en/text/jacobsen2001082606

JAMES Henry, SWEENEY John L. (ed), *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, Madison, University of Wisconsin Press, 1989.

JAMES Henry, *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

JAMES Henry, « Flickerbridge », en ligne : https://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/henry/flickerbridge/

JAMES Henry, *The Critical Muse: Selected Literary Criticism*, Londres, Penguin Classics, 1987.

JAMES Henry, MATTHIESSEN F.O. & MURDOCK Kenneth B. (eds), *The Notebooks of Henry James*, New York, Braziller, 1955.

JAMES Henry, *The Spoils of Poynton*, Londres, Penguin Classics, 1987.

JAMES Henry, *The Awkward Age*, Londres, Penguin Classics, 1987.

JAMES Henry, « The Art of Fiction », 1884, en ligne : http://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/artfiction.html

JAMES Henry, « Partial Portraits », dans *The Portable Henry James*, John Auchard (ed.), Londres, Penguin, 2004

JAMES Henry, *The American Scene*, London, Chapman and Hill, 1907.

JAMES Henry, « The Chaperon »,1891, en ligne : http://www.gutenberg.org/files/2718/2718-h/2718-h.htm

JAMES Henry, « The Coxon Fund » (version de 1915), en ligne : https://www.gutenberg.org/files/1193/1193-h/1193-h.htm

JAMES Henry, *A London Life and other Tales*, London, Macmillan, 1889.

JAMES Henry, *The Portrait of a Lady*, London, MacMillan, 1921

JAMES Henry, *The Private Life, Lord Beaupré, The Visits*, New York, Harper and Brothers, 1893

JAMES Henry, *What Maisie Knew*, 1897, en ligne : http://www.gutenberg.org/files/7118/7118-h/7118-h.htm

JÆGER Hans, « Fra distrikts-fængslet » (1886), en ligne : https://www.dokpro.uio.no/litteratur/jaeger/hjboh.txt

KLEVE Stella, « Algernon Charles Swinburne », in Framåt, Göteborg, D.A. Bonniers., 1887, no. 15&16, pp. 228-232.

KLEVE Stella, « Om efterklangs- och indignationslitteraturen i Sverige », dans Framåt, Göteborg, D. A. Bonniers, 1886, no. 17, p. 12-13.

KLEVE Stella, « Pyrrhussegrar » in *Framåt*, Göteborg, D. A. Bonniers, 1886, no. 20., pp. 3-7.

KROHG Christian, *Om den bildende kunst som led i kulturbevægelsen ; foredrag*. Kristiania, Huseby, 1886.

LAGRANGE Léon, Ecrits sur l'art, dans *Le Correspondant*, vol. 65., Mai-Aout 1865.

LEE Vernon, *The Beautiful: An Introduction to Psychological Aesthetics*, 1913, en ligne: http://www.gutenberg.org/files/26942/26942-h/26942-h.htm

LEE Vernon and ANSTRUTHER THOMSON Clementina, *Beauty and Ugliness*, London, Bodley Head, 1912, p. 46.

LEE Vernon, *Hauntings*, 1890, en ligne : http://www.gutenberg.org/ebooks/9956

LEE Vernon, *Renaissance Fancies and Studies*, 1895, en ligne : https://gutenberg.ca/ebooks/lee-renaissance/lee-renaissance-00-h.html

MARHOLM Laura, Hermione Charlotte Ramsdem (trad), *Modern women; an English rendering of Laura Marholm Hansson's 'Das buch der frauen'*, Londres, Bodley Head, 1896.

MILSAND Joseph Antoine, *L'esthétique anglaise : étude sur M. John Ruskin*, Paris, Germer Baillière, 1864.

PATER Walter, *The Renaissance*, 1873, http://www.gutenberg.org/files/2398/2398-h/2398-h.htm

POE Edgar Allen, *The Raven and The Philosophy of Composition*, New York, Paul Elder and Company, 1907.

POE Edgar Allen, « excerpt from Hawthorne review », en ligne : http://www.people.virginia.edu/~sfr/enam315/texts2/eaphawthorne.html

PROUST Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 2011.

PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Garnier Flammarion, 2010.

SCOTT Walter, *The Pirate*, London, John C. Nimmo , 1898.

SKRAM Erik, « Et litteraert rundskue », in *Tilskueren*, Copenhague, PG Philipsens Forlag, 1890, en ligne : http://runeberg.org/tilskueren/1890/

STRINDBERG August, «« Från café de l'Ermitage till Marly le Roi och så vidare (1876) » in *Samlade Skrifter : Kulturhistoriska Studier (Vol IV*), Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1919, pp. 145-157.

STRINDBERG August, Samlade Skrifter, vol. 23 : Naturalistiska Sorgespel, Stockholm, Bonnier, 1920.

STRINDBERG August, *Naturalistiska Sorgespel*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1914. En ligne : http://runeberg.org/strindbg/natusorg/

STRINDBERG August, *Bland Franska Bönder*, 1889, http://runeberg.org/strindbg/franbond/

SYMONS Arthur, « The Decadent Movement in Literature », 1893, en ligne : https://harpers.org/sponsor/balvenie/arthur-symons.1.html

WILDE Oscar, *Intentions*, 1891 en ligne : http://www.gutenberg.org/files/887/887-h/887-h.htm.

WOOLF Virginia, « Modern Fiction » en ligne :
http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter13.html.

WOOLF Virginia, *Moments of Being*, Londres, Random House, 2002.

ZOLA Emile, « Une exposition : les peintres impressionnistes », « Notes parisiennes », *Sémaphore de Marseille*, 19 avril 1877.

Sources secondaires

ARKANS Norman, « Thomas Hardy's Novel Impression-Pictures », *Colby Quarterly*, vol.3, Sept 1986, pp. 153-164.

BARTHES Roland, *Le Neutre : Notes de Cours au Collège de France 1977-1978*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 209.

BARTON H. Arnold, « The Discovery of Norway Abroad, 1760-1905 », *Scandinavian Studies*, Vol. 79, No. 1 (Spring 2007), pp. 25-40.

BENJAMIN Walter, *Paris, Capitale du XIXe Siècle : Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann Paris, Les Editions du cerf, 2000.

BENJAMIN Walter, LÖWY Michael, *Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire*", Paris 2001.

BJØRHOVDE Gert, "From 'Discords' to 'Dubliners.'" in Nordic Irish Studies Vol 11, Issue 1, Jan 1, 2012, pp. 93-105.

BJØRHOVDE Gert, « George Egerton : Forfatteren som naesten fik Knut Hamsun till a endre oppfatning om Englaendere » in *Hjem*, 2009, pp. 147-160.

BONAFOUX Pascal, *Monet*, Paris, Perrin, 2007.

BOSREDON Bernard, *Les Titres de Tableaux: Une Pragmatique de L'Identification*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

BOURGUIGNON Annie, *Le reportage d'écrivain : étude d'un phénomène littéraire à partir des textes suédois et d'autres textes scandinaves*, Berne, Peter Lang, 2004.

BOYER Régis, « En lisant *Bland Franska Bonder* : En français dans le texte » dans *Strindberg et la France*, Almqvist et Wiksell, Stockholm, 1994.

BRADBURY Malcolm et MCFARLANE James, *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*, Londres, Penguin, 1991.

BRAND Dana, *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

BRIENS Sylvain, « Boréalisme. Le Nord comme espace discursif », *Études Germaniques*, vol. 282, no. 2, 2016, pp. 179-188.

BRIENS Sylvain, *Paris - Laboratoire de la littérature scandinave moderne 1880 - 1905*, Paris, L'Harmattan, 2010.

BRIGGS Jo, « Plural Anormalities: Gender and Sexuality in Bio-Critical Readings of Vernon Lee », in Patricia Pulham, Catherine Maxwell (eds), *Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006.

BROOKS Peter, *Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press, 1995.

BRYHNI Anne Siri: *Bohem mot borger : et utvalg fra Hans Jagers og Christian Krohgs "Impressionisten"*, Oslo, Unviersitetsforlaget, 1971.

BUSE Peter, HIRSCHKOP Ken, MCCRACKEN Scott & TAITHE Bertrand, *Benjamin's Arcades: An Unguided Tour*, Manchester, Manchester University Press, 2006.

CARAION Marta, « Objets en littérature au XIXe siècle », *Images Re-vues*, 4, 2007, en ligne : http://journals.openedition.org/imagesrevues/116

CHARTERIS Evan, *John Sargent*, New York, Scribners, 1927.

CLAUDON Francis, *Les grands mouvements littéraires européens*, Paris, Armand Colin, 2009.

COKAL Susann « Infectious Excitement: Disease, Desire and Communicability in Niels Lyhne and Ved Vejen », *Scandinavian Studies,* Vol. 71, No. 2 (Summer 1999), pp. 167-190.

CUDDON J. A., *A Dictionary of Literary Terms*, London, Penguin, 1991.

CUNNINGHAM Gail & BARBER Stephen (eds), *London Eyes: Reflections in Text and Image*, Berghahn Books, 2007.

DAHLERUP Pil, *Liv og Lyst: Artiker og Essays*, Copenhague, Gyldendal, 1987.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant L'image : Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant L'image : Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990, p. 300.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.

DOWNS Brian W., « Anglo-Norwegian Literary Relations 1867-1900 », in *The Modern Language Review*, Vol. 47, No. 4 (Oct., 1952), p. 449-494.

DRYDEN Linda, *Joseph Conrad and H. G. Wells: The Fin-de-Siècle Literary Scene*, London, Palgrave Macmillan, 2015.

ECO Umberto, *Vertiges de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

EGAN Michael (ed.), *Henrik Ibsen*, London, Routledge, 2013.

ELPHINSTONE Margaret, « Some Fictions of Scandinavian Scotland », dans Tom Hubbard and R.D.S. Jack (eds), Scotland in Europe, Amsterdam, Rodopi, 2006.

EVANGELISTA Stefano, « Vernon Lee and the Gender of Aestheticism », in Patricia Pulham, Catherine Maxwell (eds), *Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, p. 91-111.

FINN Michael R., *Figures of the Pre-Freudian Unconscious*, New York, Cambridge University Press, 2017.

FJÅGESUND Peter and SYMES Ruth, *The Northern Utopia: British Perceptions of Norway in the Nineteenth Century*, Amsterdam, Rodopi, 2003.

FLUHR Nicole, « Empathy and Identity in Vernon Lee's "Hauntings" », *Victorian Studies*, Vol. 48, No. 2, Papers and Responses from the Third Annual Conference of the North American Victorian Studies Association, Winter, 2006, pp. 287-294.

FOSLI Halvor, *Kristianiabohemen : byen, miljøet, menneska*, Oslo, Norske Samlaget, 1994.

FRIEDBERG Anne, « Cinema and the Postmodern Condition », in Linda Williams (ed), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005, pp. 59-84.

FRIEDRICH Hugo, *Structure de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, LGF – Le Livre de poche, 1999.

FRISBY David, *Sociological Impressionism: A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*, New York, Routledge, Collection « Routledge Revivals », 2013.

GERLACH-NIELSEN Merete, « La Correspondance d'Edward W. Gosse et de Georg Brandes» dans Annie Bourguignon, Konrad Harrer, Jørgen Stender Clausen (eds.), *Grands Courants D'échanges Intellectuels : Georg Brandes Et la France, L'Allemagne, L'Angleterre. Main Currents of Intellectual Exchanges: Georg Brandes and France, Germany, Great Britain*: *Actes de la Deuxième Conférence Internationale Georg Brandes*, Bern, Peter Lang, 2010.

GAUGUIN Paul, *Avant et après*, Paris, Editions Crès, 1923.

GLAUDES Pierre, « L'avenir de deux illusions », dans *Personnage et histoire littéraire : actes du colloque de Toulouse*, 16-18 mai 1990, pp. 165-185.

GOLDMAN Jane, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism, and the Politics of the Visual*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

GRAVIER Maurice, « Herman Bang et la peinture », Extrait de : [Proceedings of the] Sixth International study conference on Scandinavian literature, Uppsala, 12/8-16/8 1966.

GUSTAFSON Alrik, *Six Scandinavian Novelists*, New York, Biblio and Tannen, 1969, p. 22

HANNAH Daniel, *Henry James, Impressionism and the Public*, Farnham, Ashgate, 2013.

HATFELD Helmut A., « Literary Criticism through Art and Art Criticism through Literature » dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 6, No. 1, Sep., 1947, pp. 1-21.

HIGONNET Margaret R., « Appendix III : The Graphic Illustrations » in Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, Londres, Penguin, 2003.

HOCKENJOS Vreni, « Money, Monney, Monet. Om rörelse, teknologi och perception i Strindbergs 'Från café de l'Ermitage till Marly le Roi och så vidare' » in *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 33.1, 2004. En ligne : http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/tfl/article/view/523/496.

HUME David, *A Treatise of Human Nature*, Oxford, Clarendon Press, 1888.

HUME Kathryn, « Narrative Speed in Contemporary Fiction" dans *Narrative*, Vol. 13, No. 2 (May, 2005), Ohio State University Press.

JACKSON Holbrook, *The Eighteen Nineties: A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*, London, The Cresset Library, 1988.

JUSOVA Iveta, *The New Woman and the Empire*, Columbus, Ohio State University Press, 2005.

KAHLER Erich, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

KEEN Suzanne, *Empathy and the Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

KERN Stephen, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2003.

KIRKHOLT Tore, « Impressionisten og kritikken som programskrift », dans Sissel Furuseth; Jahn Thon Holljen & Eirik Vassenden (eds.), *Kritiske portretter*, pp. 31-45.

KLEIN Jacques-Sylvain, *La Normandie, berceau de l'impressionnisme: 1820-1900*, Rennes, Editions Ouest-France, 1996.

KRANIDIS Rita, *Subversive Discourse*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

KRIEGER Murray, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.

KRUEGER Kate, *British Women Writers and the Short Story, 1850-1930: Reclaiming Social Space*, Basingstoke (GB), Palgrave Macmillan, 2014.

KRZYWKOWSKI Isabelle, *Machines à écrire : littérature et technologies du XIXe au XXe siècles*, Grenoble, UGA, 2010.

LAIR Samuel, *l'Impressionnisme et ses apôtres : Mirbeau et Zola, divergence des approches critiques*, Cahiers Octave Mirbeau, n° 1, 1994. En ligne : https://mirbeau.asso.fr/darticlesfrancais/Lair-impressionnisme.pdf

LAMOUROUX PAÏDASSI Pascale, *Le Livre de Marcel Schwob : alchimie de la psyché et empire des signes*, Presses universitaires du septentrion, 2002.

LANZONI Susan, « Empathy Aesthetics: Experimenting Between Psychology and Poetry », in Meghan Marie Hammond, Sue J. Kim (eds), *Rethinking Empathy through Literature*, pp. 25-38.

LEHAN Richard, *The City in Literature : An Intellectual and Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1998.

LEVENSON Michael, *Modernism*, New Haven, Yale University Press, 2011.

LEWIS Pericles, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

LOUVEL Liliane, *Le Tiers Pictural, pour une critique intermédiale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

LOUVEL Liliane, JACOBS Karen (ed.) & PETIT Laurence (trad.), *Poetics of the Iconotext*, Farnham, Ashgate, 2011.

LOUVEL Liliane, *L'œil du texte : Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

LOUVEL Liliane, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

LOUVEL Liliane, « "A Skilful Artist has Constructed a Tale" Is the short story a good instance of "word/image"? Towards intermedial criticism », *Journal of the Short Story in English*, 56, Spring 2011, pp. 19-38.

LOUVEL Liliane, « Modalités du pictural », dans *Texte/Image: Images à lire, textes à voir* [online], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002. En ligne : <http://books.openedition.org/pur/40826>

MATZ Jesse, *Lasting Impressions: The Legacies of Impressionism in Contemporary Culture*, New York, Columbia University Press, 2017.

MATZ Jesse, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001.

MCKAY JOHNSON Lee, *Finding the Figure in the Carpet: Vision and Silence in the Works of Henry James*, New York : iUniverse, 2006.

MERRILL Linda, *A pot of paint: aesthetics on trial in Whistler v Ruskin*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1992.

METCALFE Frederick, *The Englishman and the Scandinavian, Or A Comparison of Anglo-Saxon and Old Norse Literature*, London, Trübner & co., 1880.

MILLER James E., « Henry James: A Theory of Fiction », in *Prairie Schooner*, Lincoln, University of Nebraska Press, Vol. 45, No. 4 (Winter 1971/72), pp. 330-356.

MITCHELL W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago; University of Chicago Press, 2013.

MIDDLETON Tim, *Modernism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 5*, Abingdon, Routledge, 2003.

MORTENSEN Klaus P., *Tilfældets poesi: H.C. Andersens forfatterskab*, Copenhague, Gyldendal, 2007.

MØLLER KRISTENSEN Sven, *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*, Copenhague, Gyldendal, 1955.

NAESS Harald, « Scandinavian Studies in Great Britain and Ireland : An Inventory of People, Places, Publications », *Scandinavian Studies*, Vol. 34, No. 1, February, 1962, pp. 54-64.

NILSSON Torbjörn, *Impressionisten Herman Bang*, Stockholm, Norstedt, 1965.

NUTI Marco, *Ecrivains inspirés par Paul Cézanne : De Rainer Maria Rilke à Virginia Woolf*, Paris, L'Harmattan, 2009.

OSVOLD Leif, *Hans Heyerdahl, Maleren som gikk sine egne veier*, 2001, en ligne : http://hansheyerdahl.net/web_documents/Hans_Heyerdahl.pdf

PAREJO VADILLO Ana, *Women Poets and Urban Aestheticism: Passengers of Modernity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

PARKES Adam, *A Sense of Shock*, Oxford University Press, 2011.

PARSONS Deborah L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

PETERS John G., *Conrad and Impressionism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

PHILIPPE Gilles, *French Style: L'accent français de la prose anglaise*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2016.

POUZET-DUZER Virginie, *Impressionnisme Littéraire*, Presses Universitaires Vincennes, 2013.

RAHBEK RASMUSSEN Jens, « 'No Proper Taste for the English Way of Life' : Danish Perceptions of Britain 1870-1940 » in Jørgen Sevaldsen (ed.), *Britain and Denmark: Political, Economic and Cultural Relations in the 19th and 20th Centuries*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 2003, pp. 61-72.

RAJEWSKY Irina O., «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », Intermédialités, n. 6, Autumn 2000, p. 43-64.

RIVA Raymond T., "A probable model for Proust's Elstir", in *MLN*, Vol. 78, No. 3 : French Issue, Mai 1963, p. 307-313.

ROBINS Elizabeth, *Theatre and Friendship: Some Henry James Letters*, Freeport (NY), Books for Libraries Press, 1969.

ROWE Dorothy, *Representing Berlin: Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany*, Abingdon, Routledge, 2003.

RUBIN James H., *Impressionism and the Modern Landscape: Productivity, Technology, and Urbanization from Manet to Van Gogh*, Berkeley, University of California Press, 2008.

RYALL Anka, « Literary Culture on the Margin: Ethel Tweedie's Travels in Norway » in Inga-Stina Ewbank, Olav Lausund et Bjørn Tysdahl (eds) *Anglo-Scandinavian Cross-Currents*, Norvik Press, 1999, pp. 319-330.

SAUNDERS Max, « Literary Impressionism » in David Bradshaw and Kevin J. H. Dettmar (eds), *A Companion to Modernist Literature and Culture*, Padstow (GB), Wiley-Blackwell, 2008, pp. 204-212.

SAVILLE Julia « The Poetic Imaging of Michael Field », in Joseph Bristow (ed), The Fin-de-siècle Poem: English Literary Culture and the 1890s, Athens, Ohio University Press, p. 178-206.

SHAW Valerie, *The Short Story: A Critical Introduction*, Abingdon, Routledge, 2014.

SHIELDS Rob, « Fancy Footwork: Walter Benjamin's Notes on Flânerie », in Keith Tester (ed), *The Flâneur*, Abingdon, Routledge, 2015, pp. 61-80.

STORSKOG Camilla, « Literary Impressionism and Finland: A Critical Digest », *Scandinavian Studies*, Vol. 83, No. 3 (Fall 2011), pp. 387-413.

STORSKOG Camilla, *Literary Impressionisms: Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900*, Milan, Di Segni, 2018.

STOWELL Peter, « Phenomenology and Literary Impressionism: The Prismatic Sensibility », in Anna-Teresa Tymieniecka (ed.), *The Existential Coordinates of the Human Condition: Poetic — Epic — Tragic: The Literary Genre*, Dordrecht, Springer, 2013, pp. 535-544.

SURGERS Anne, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

SVANE Marie-Louise, *Formationer i europaeisk romantik*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 2003.

SVANHOLM Lise, *Malerne på Skagen*, Copenhague, Gyldendal, 2001.

SØRENSEN Per, *Vor Tids Temperament*, Copenhague, Gyldendal, 2009;

THORUP THOMSEN Bjarne, « Connecting Cultures: Hans Christian Andersen as a Travel Writer », in *Northern Studies*, vol 39, 2005, pp. 51-69.

TITCHENER Edward Bradford, « Introspection and Empathy », from *Lectures on the experimental psychology of the thought- processes* (1909) in *Crossing Dialogues: Dialogues in Philosophy, Meental and Neuro Sciences*, 2014, 7(1) pp. 25-30.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique, *L'imaginaire nordique*, Paris, Editions L'Improviste, 2005.

TOWNSEND Gabrielle, *Proust's Imaginary Museum*, Bern, Peter Lang, 2008.

VOLLARD Ambroise, *Paul Cézanne*, Paris, A. Vollard, 1914.

VOUILLOUX Bernard, *L'Art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997.

VOUILLOUX Bernard, « L'impressionnisme littéraire, un mythe fécond » dans Yvan Leclerc, Florence Naugrette, Gérard Gengembre (eds), *Impressionnisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012, pp. 17-26.

VOUILLOUX Bernard, « Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire. Un essai de métastylistique », *Questions de Style*, n° 9, 15 mars 2012, en ligne : http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/printa19d.html?dossier=dossier9&file=01vouilloux.xml

WALCHESTER Kathryn, *Gamle Norge and Nineteenth-Century British Women Travellers in Norway*, London, Anthem, 2014.

WATT Ian, *Conrad in the Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1981.

WELLS H.G., *Experiment in Autobiography: Discoveries and Conclusions of a Very Ordinary Brain since 1866*, 1934, en ligne : https://gutenberg.ca/ebooks/wellshg-autobiography/wellshg-autobiography-00-h-dir/wellshg-autobiography-00-h.html.

WESTERSTÅHL STENPORT Anna, *Locating August Strindberg's Prose: Modernism, Transnationalism, and Setting, Toronto*, Toronto University Press, 2010.

WILSON Keith, « Thomas Hardy's Imagined Geographies » in Robert DeMaria, Jr., Heesok Chang, Samantha Zacher (eds.), *A Companion to British Literature, Volume 4: Victorian and Twentieth-Century Literature, 1837 – 2000*, Chichester, John Wiley and Sons, 2013, pp. 129-43.

WOODRUFF SMITH David, « Phenomenology », The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), en ligne : https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology/

ZORN Christa, « The Handling of Words: Reader Response Victorian Style » in Patricia Pulham, Catherine Maxwell (eds), *Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, 174-193.

Index des auteurs

A

ANDERSEN, Hans Christian
8, 14, 222, 242, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 267, 269, 271, 272, 297

B

BALLANTYNE, Robert Michael
206, 208, 218
BALZAC, Honoré de
41, 114, 115, 116
BANG, Herman
4, 8, 10, 11, 12, 13, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 30, 31, 36, 41, 46, 48, 50, 51, 54, 56, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 75, 76, 81, 85, 88, 90, 93, 95, 96, 100, 105, 106, 107, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 120, 121, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 144, 152, 153, 155, 156, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 179, 180, 182, 183, 185, 187, 188, 190, 192, 193, 195, 196, 197, 200, 202, 226, 228, 230, 234, 245, 266, 267, 298, 300, 304, 321, 322, 332, 339, 349, 370, 371
BAUDELAIRE, Charles
53, 74, 243, 244, 245, 246, 250, 254, 258, 290, 298, 346, 349
BENJAMIN, Walter
242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 261, 272, 275, 285, 298, 302
BERENSON, Bernard
316, 336, 337
BJØRNSON, Bjørnstjerne
26, 221, 324
BRANDES, Georg
11, 18, 19, 26, 40, 41, 42, 45, 46, 48, 50, 57, 64, 169, 170, 204, 212, 213, 226, 227, 300, 324, 331, 356, 369, 370
BYRON, George Gordon
19

C

CLAUSSEN, Sophus
26
CONRAD, Joseph
13, 16, 20, 21, 23, 27, 29, 30, 31, 49, 62, 63, 64, 203, 305
CRANE, Stephen
21, 51, 203

D

DASENT, George Webbe
206, 217
DE QUINCEY, Thomas
8, 15, 242, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 293, 297, 298, 299, 327, 328, 368

E

EGERTON, George
8, 12, 14, 15, 66, 203, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 239, 240, 241, 246, 251, 292, 294, 296, 297, 298, 301, 315, 331, 333, 356, 370, 372

F

FLAUBERT, Gustave
59, 169, 171, 172, 197, 249, 250, 275
FORD, Ford Madox
9, 10, 12, 13, 20, 21, 30, 49, 63, 64, 72, 73, 78, 79, 82, 183, 203, 204, 257

G

GARNETT, Edward
51, 63, 172
GONCOURT, Edmond et Jules
16, 41, 42
GOSSE, Edmund
103, 205, 211, 212, 224, 225

H

HAMSUN, Knut
8, 15, 18, 203, 204, 210, 227, 230, 231, 242, 281, 282, 285, 286, 292, 293, 378
HARDY, Thomas
4, 16, 42, 43, 44, 45, 56, 60, 61, 62, 72, 76, 88, 89, 118, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 200, 349
HUYSMANS, Joris-Karl
168

I

IBSEN, Henrik
50, 102, 103, 211

J

JÆGER, Hans
8, 14, 17, 18, 50, 301, 308, 350, 354
JAMES, Henry
4, 6, 8, 10, 12, 13, 14, 18, 19, 20, 24, 25, 26, 30, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43,44, 45, 46, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 70, 72, 76, 80, 88, 90, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 128, 129, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 169, 172, 174, 177, 179, 183, 188, 189, 193, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 216, 218, 245, 287, 300, 304, 305, 335, 336, 348, 349, 351, 355, 367, 370, 376, 378, 379, 381, 383, 384

K

KLEVE, Stella
4, 8, 18, 22, 167, 308, 321, 322, 323, 324, 325, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 348, 349, 364, 370, 372
KROHG, Christian
14, 18, 22, 49, 301, 308, 350, 351, 353, 357

L

LEE, Vernon
7, 23, 189, 248, 303, 304, 307, 308, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 348, 349, 363, 370, 379, 380, 383, 386
LIE, Jonas
19, 26, 48, 88, 106, 355

M

MANSFIELD, Katherine
16, 23, 80
MARHOLM, Laura
228, 229, 331, 332, 377
MORRIS, William
206

P

PATER, Walter
7, 74, 79, 83, 203, 212, 300, 301, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 333, 334, 335, 336, 337, 339, 340, 342
POE, Edgar Allen
137, 243
PONTOPPIDAN, Henrik
16, 170
PROUST, Marcel
10, 52, 69, 70, 72, 76, 78, 96, 119, 127, 128, 245, 266

S

SCOTT, Walter
8, 219, 222, 223, 224, 368
SIMMEL, Georg
84, 251, 252, 253, 267
SKRAM, Erik
13, 56, 93, 97, 114, 153, 159, 162, 168, 185, 228, 354
STRINDBERG, August
8, 14, 16, 17, 22, 26, 31, 33, 35, 42, 44, 45, 116, 211, 286, 287, 288, 289, 290, 292

T

TAINE, Hippolyte
78
TCHEKHOV, Anton
51

W

WELLS, Herbert George
64, 203
WILDE, Oscar
34, 211
WOLLSTONECRAFT, Mary
206
WOOLF, Virginia
10, 11, 16, 67, 68, 71, 72, 73, 166, 381, 383

Z

ZOLA, Emile
17, 18, 28, 47, 116