



Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

24 | 2020
L'Exception

L'exception impressionniste

The Impressionist Exception

Claire McKeown



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/8427>

DOI : [10.4000/polysemes.8427](https://doi.org/10.4000/polysemes.8427)

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Claire McKeown, « L'exception impressionniste », *Polysèmes* [En ligne], 24 | 2020, mis en ligne le 20 décembre 2020, consulté le 20 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/8427> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.8427>

Ce document a été généré automatiquement le 20 décembre 2020.

Polysèmes

L'exception impressionniste

The Impressionist Exception

Claire McKeown

- 1 De quoi l'impressionnisme littéraire est-il le nom ? Depuis que le terme existe, il a donné lieu à de vigoureuses discussions critiques. Dans des travaux récents, il est envisagé tour à tour comme une forme de pré-modernisme, le résultat de la tradition philosophique de l'impression¹, un courant littéraire distinct de la peinture impressionniste, ou un dialogue inter-artistique ancré dans le *zeitgeist* fin-de-siècle². Dès les premières occurrences du terme, la position ambiguë de l'impressionnisme dans la littérature s'accompagne d'un désir de certitudes : critiques et auteurs à la fin du XIX^e siècle partagent une tendance à chercher un « seul » auteur ou une « seule » œuvre impressionniste ou à lui attribuer des superlatifs. Ils l'appliquent à leurs propres œuvres et à d'autres, tout en commentant un courant impressionniste plus général, situé entre art pictural et littérature. Le débat tourne autour du caractère singulier ou exceptionnel d'une écriture impressionniste, malgré la prolifération de références à l'impressionnisme et à l'impression. Comment interpréter ce statut paradoxal de l'impressionnisme littéraire ?
- 2 Nous proposons de nous concentrer sur ses mentions dans les paratextes de quelques auteurs britanniques et scandinaves. L'analyse partira de l'usage de l'expression par les auteurs qui l'emploient à leur propre endroit pour tenter de saisir ce qui les unit et les distingue. Il s'agira moins de voir en quoi tel texte littéraire peut ou non être qualifié d'impressionniste que de comprendre ce que les auteurs veulent dire quand ils emploient le mot dans des lettres, préfaces et articles de critique artistique ou de théorie littéraire. Les impressionnistes littéraires auto-proclamés que nous étudierons sont Herman Bang, August Strindberg, Henry James et Thomas Hardy. Nous suivrons la méthode que propose Mieke Bal dans son ouvrage *Travelling Concepts*, afin de saisir le terme du point de vue d'une « trajectoire plutôt que de définitions » (« instead of definitions, a trajectory is proposed ») (72), ce qui permet de mettre l'accent sur le caractère fluctuant de l'impressionnisme dans le discours littéraire :

[Concepts] travel—between disciplines, between individual scholars, between historical periods, and between geographically dispersed academic communities. Between disciplines, their meaning, reach, and operational value differ. (24)

- 3 L'impressionnisme n'a pas un sens stable lorsqu'il s'applique à la littérature. Cela renforce la perception courante qu'il s'agit d'une notion difficile à définir, voire floue. Nous verrons en quoi sa « signification, [sa] portée et [sa] valeur opérationnelle » varie d'un auteur à l'autre, en commençant par une vue d'ensemble de son usage dans le discours littéraire de la fin du XIX^e siècle, puis en examinant la critique d'art et les textes théoriques d'auteurs qui se sont dits « impressionnistes ». Nous partirons du principe que si tant d'écrivains et tant de critiques ont parlé d'impressionnisme littéraire, c'est bien qu'ils avaient conscience de parler de *quelque chose*, sans qu'il s'agisse nécessairement de la *même chose*.

Impressionnistes exceptionnels

- 4 Une première manifestation du paradoxe vient de la recherche récurrente d'un « seul impressionniste » dans la littérature. Dans nombre de commentaires critiques, l'impressionniste littéraire émerge comme figure singulière ; il n'y a cependant pas d'accord sur l'identité de cette figure. Il suffit de lire ces quelques commentaires pour voir le problème : selon André Suarès, « bien plus que Sisley, Claude Monet et les Goncourt, Loti a été le grand impressionniste » (204) ; Joseph Conrad dit de Stephen Crane qu'il est « le seul impressionniste mais seulement un impressionniste » (« the only impressionist but only an impressionist »³) (416), mais selon Claude Monet le roman *Tine* du Danois Herman Bang est « le seul roman impressionniste que je connaisse » (Gravier 19).
- 5 Ces affirmations ne peuvent pas être vraies en même temps, sauf si l'on accepte que le mot revête des sens différents. Des contradictions plus spécifiques entre les usages individuels s'esquissent également : Suarès place auteurs et peintres dans la même catégorie, rangeant Loti au-dessus de Monet. Monet lui-même attribue un exceptionnalisme plus limité à Bang – l'auteur ne détrône pas le peintre, Bang est un impressionniste dans un autre domaine que l'art pictural. La structure parallèle de Conrad souligne humoristiquement la position ambiguë de l'impressionnisme : Crane est exceptionnel sans forcément être talentueux.
- 6 Le mot de Monet sur Bang rappelle les enjeux des appellations génériques. Françoise Dumora note la difficulté de décrire comme étant « littéralement impressionniste » tout autre tableau qu'*Impression : Soleil Levant*. Toute autre utilisation du terme serait « figuré(e) ou métaphorique » ou relèverait de l'approximation (32). Le paradoxe est qu'une seule œuvre définit tout un mouvement, par association ou par analogie, mais tout en gardant sa singularité. Dans *L'Impressionnisme littéraire*, Virginie Pouzet-Duzer prend également en compte les limites de la terminologie :

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 amateurs d'art lettrés. (7-8)

Pour pallier l'absence de définition positive de l'impressionnisme littéraire, Pouzet-Duzer propose plutôt « un point de vue d'ensemble » sur le *zeitgeist* et les relations entre artistes et auteurs, et propose de définir l'impressionnisme « par ses marges » (8).

- 7 Autre complication terminologique : « impressionniste » peut aussi être synonyme de « flou », dans l'usage courant comme dans le discours littéraire. Le malaise d'être « seulement » un impressionniste revient régulièrement, même chez des auteurs qui s'associent volontairement au mouvement. Hardy se décrit comme « un simple impressionniste » (2007, 463) ; Herman Bang accepte l'utilisation du terme par un critique, en ajoutant « bon Dieu, je n'apprendrai jamais à écrire » (« jeg lærer saagu aldrig at skrive ») (1886). Ce ton ou cette posture d'humilité est souvent associé à l'impressionnisme dans les paratextes. Il peut s'agir d'un « effet paratonnerre » (Genette 192) destiné à anticiper une réaction en demi-teinte des critiques.
- 8 L'usage du terme par ces auteurs prend en compte son utilisation dans la critique des années qui suivirent l'émergence du mouvement dans l'art pictural, surtout chez Herman Bang, dont le principal article sur l'impressionnisme est une « réplique » à un critique. La première occurrence dans la critique littéraire se trouve dans l'article de Ferdinand Brunetière, « L'impressionnisme dans le roman » (1879). Tout en plaçant Alphonse Daudet « parmi les jeunes romanciers contemporains [...] de ceux qui seraient dignes de vouloir vivre, survivre, et durer », il est mitigé sur ce qu'il décrit comme une « transposition systématique » des « moyens d'expression » impressionnistes en littérature, trouvant l'effet inconvenant (il « choque toutes nos habitudes ») et plombé par « l'incertitude et le tâtonnement » (88).
- 9 L'étude par Camilla Storskog des journaux finlandais en suédois montre l'application également mitigée du terme à la littérature, plus loin des expositions parisiennes. Ces réflexions critiques oscillent entre éloge et suspicion. Storskog souligne l'usage encore courant qui suggère un travail inachevé ou superficiel, les textes de Mikael Lybeck étant décrits comme « impressionnistes », et donc « insatisfaisants », dans un article de 1900 (Storskog 2011, 398). Un critique du *Svenska Dagbladet* trouve en « Trine » (en réalité *Tine*) de Herman Bang le seul bon exemple de ce style (Storskog 2011, 400). Cependant, Storskog détecte également plusieurs usages positifs, et même enthousiastes, du terme, pour les raisons inverses : ses partisans y voient des techniques associées à une avant-garde dynamique. Dans *Ostra Finland*, il est attribué à des « jeunes gens talentueux » (« young talented people ») qui « ont érigé l'impressionnisme et le naturalisme en nouveaux dieux » (« set up impressionism and naturalism as new gods ») (Storskog 2011, 394). Dans un discours critique positif, « impressionniste » devient alors synonyme de « moderne », ou même de « jeune ».
- 10 Le malaise se situe parfois au niveau stylistique, parfois au niveau social. La notion d'impressionnisme contenait un air de modernité radicale ne se limitant pas au développement de techniques esthétiques. Être impressionniste peut vouloir dire être à l'écart : même s'il s'agit ici essentiellement de textes datant d'environ vingt ans après les premières expositions impressionnistes, se penser comme impressionniste reste entaché par le rejet des premiers tableaux aux salons. Ford Madox Ford, dont l'article « Literary Impressionism » (1914) propose un « guide » de ce qu'il désigne comme une « école », 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. (194)

Dans cet essai, qui date de plus de cinquante ans après les premières expositions, l'impressionnisme conserve, dans son attribution à la littérature, une dimension d'avant-garde, volontiers provocatrice, voire potentiellement dangereuse.

- 11 Pour l'artiste norvégien Christian Krohg, qui faisait partie de la Bohème de Christiania (un groupe d'artistes et d'auteurs radicaux), l'impressionnisme possédait une qualité révolutionnaire. L'écrivain Hans Jæger et lui ont donné à la revue attachée à la Bohème, lancée en 1886, le titre *Impressionisten*, montrant ainsi que leur « idéologie [était] naturaliste, la méthode impressionniste » (« Ideologien er naturalistisk, metoden impresjonistisk ») (Bryhni 16). Pour eux, l'impressionnisme était une manière d'interroger les « normes morales victoriennes » (« victorianske moralnormer »), à travers une perspective « consciemment anti-bourgeoise » (« bevisst antiborgerlig ») et la représentation en mots d'une « image de Christiania d'aujourd'hui » (« Kristiania billedet fra vor tid ») (Bryhni 10). Le groupe sera décrit en 1886 comme « la gauche impressionniste » (« den impressionistiska vänstern ») dans *Nya pressen - Från Skandinavien* (Storskog 2011, 398).
- 12 On note le décalage temporel d'un effet qui dure plus longtemps que le choc initial, puisque dans les années 1880-1890 l'impressionnisme dans l'art pictural était déjà bien connu. Cela place l'impressionnisme entre deux discours : « where ordinary and theoretical language overlap » (Bal 27). Le statut exceptionnel de l'impressionnisme, chez ces auteurs et critiques (en Grande-Bretagne comme en Scandinavie), est le résultat des sens multiples du mot, entre la spécificité d'un groupe d'artistes actifs à un moment précis, et l'intemporalité induite par association à la notion plus large d'impression. En effet, si le concept est plus ancien dans certaines traditions artistiques et philosophiques, comme celle de John Locke, il prend dans les années 1880-1890 un rôle de plus en plus central dans le discours esthétique et littéraire, remis au goût du jour par le développement d'un mouvement artistique nouveau et controversé, chargé de plusieurs strates sémantiques qui en déplacent constamment le sens. La notion de « travelling concept » permet d'éclairer ce caractère flottant. Entre signe de renouveau et d'imprécision stylistique, courant artistique et expression individuelle, il participe d'une dialectique que Bal commente à partir de l'essai de T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent » : « Eliot posed a dialectic between tradition—as in, say, poetic, romantic, baroque, or Western—and the individual contributions and creations artists make within traditions. The dialectic is that between originality, the dominant aesthetic in Eliot's days, and imitation or emulation » (216). Les oscillations relevées dans l'usage du terme, entre exceptionnalisme et appartenance à un mouvement culturel plus large, sont caractéristiques de cette dialectique. La recherche d'impressionnistes d'exception révèle ce rapport complexe à la tradition, et le désir à la fois de participer à un mouvement de renouveau et de se démarquer de son contexte.

Les auteurs face aux tableaux (James, Strindberg, Hardy) : paradoxes et potentialités intermédiaires

- 13 Les réactions des auteurs envers l'impressionnisme pictural les ont parfois conduits à appliquer ce terme à la littérature. Chez James, Strindberg et Hardy, c'est la découverte

des tableaux qui suggère le potentiel d'une écriture impressionniste. Ce n'est pas le cas de Herman Bang : bien qu'il soit l'impressionniste (littéraire) d'exception reconnu par un autre impressionniste (pictural) d'exception, ses travaux critiques où le terme apparaît ne concernent que la littérature. Alors que Hardy voit rapidement l'intérêt de l'impressionnisme dans la peinture et dans l'écriture, Strindberg et James sont sévères dans leurs premières évaluations de l'art impressionniste, formulées la même année (1876). Les interrogations de ces trois auteurs sont caractéristiques de la forme d'intersubjectivité analysée par Bal comme une forme de tâtonnement partagé autour d'un concept incertain : « Even those concepts that are tenuously established, suspended between questioning and certainty, hovering between ordinary word and theoretical tool, constitute the backbone of the interdisciplinary study of culture—primarily because of their potential *intersubjectivity*. Not because they mean the same thing for everyone, but because they don't » (11).

Henry James

- 14 Dans un essai pour le *New York Tribune*, James compare défavorablement les bases théoriques de l'impressionnisme à celles des tableaux préraphaélites, caractérisés par leur souci de la minutie et du détail. Les deux écoles visent à faire surgir le réel et l'immédiat : « 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 » (James 1989, 114). Les impressionnistes échouent cependant à associer à leur choix de thématiques venant de la « vérité dure » (« hard truth ») une « manipulation exquise, patiente, vertueuse » (« an exquisite, patient, virtuous manipulation »), qui était celle d'un Hunt ou d'un Millais. Au contraire, ce qui aggrave leur cas est qu'ils acceptent pleinement le manque de vertu, et « déclarent qu'un sujet choisi sommairement sera traité approximativement » (James 1989, 114).
- 15 Les impressionnistes rejettent « l'agencement, l'embellissement, la sélection, 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 [...] to be preoccupied with the idea of the beautiful ») (James 1989, 114). Comme chez Ford et Krohg, l'impressionnisme représente une rupture avec les traditions, mais une rupture qui pousse James à vouloir maintenir les « bonnes vieilles règles » (« good old rules ») qui définissent le beau et le laid. Il voit dans le manque de détail et d'« imagination » des tableaux impressionnistes une insuffisance morale : face au soin des artistes anglais, les impressionnistes apparaissent comme des « cyniques » (James 1989, 115).
- 16 Cependant, ses positions évoluent au fil du temps. Hannah note la progression des opinions de James du négatif au positif, « de la dérision sardonique à la célébration prudente » (« from sardonic derision to cautious celebration ») (17). De fait, en 1905, James emploie un ton plus convaincu face aux tableaux dans « 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 [...] » (1907, 45).
- 17 Les descriptions des lieux rejoignent ce nouvel intérêt, et un paysage de Cape Cod qu'il admire apparaît comme « un ravissant petit triomphe de l'"impressionnisme" » (« a delightful little triumph of "impressionism" »). Cela produit un effet-tableau dont la

composition et les couleurs correspondent, selon James, au « type » impressionniste : « 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 [...] » (1907, 34). La référence à l'impressionnisme permet de faire surgir un effet visuel immédiat dans le texte. La « simplification » caractéristique n'est plus associée à l'approximation ni au manque de talent, mais à la perception subjective du spectateur.

- 18 Dès 1893, dans un article sur John Singer Sargent, James semble plus ouvert à la possibilité que ce qu'il appelle la simplification impressionniste puisse se réaliser avec talent – du moins dans le cas d'un impressionniste exceptionnel. Sargent, selon James, a été « catalogué » (« pigeon-holed ») dans cette catégorie, mais contrairement à d'autres membres du groupe, « il se trouve que ses impressions méritent d'être notées » (« his impressions happen to be worthy of record »). Il précise même que « rendre une impression d'un objet peut être un effort fécond » (« 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 ») (James 1989, 217). 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 ») (James 1989, 218).
- 19 La condition pour que la simplification impressionniste soit efficace est que l'impression soit un reflet de la perception subjective et du style individuel de l'artiste. C'est à partir de Sargent que James conçoit la possibilité de sa propre écriture impressionniste dans ses notes pour « The Coxon Fund », où la perspective subjective de l'auteur rejoint celle du narrateur : « 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 own 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 » (James 1955, 190).
- 20 James exprime dans ses notes sa difficulté à écrire en respectant les limites de longueur imposées par ses éditeurs. C'est dans l'impressionnisme qu'il voit la solution. Il fait de la nouvelle une forme presque ekphrastique, « a picture », compacte et ciselée (voir Louvel 2011), et il la rapproche de l'impressionnisme des peintres. La réflexion pragmatique sur la longueur des textes est associée à un usage programmatique de l'impressionnisme et à la « simplification » que ce mouvement lui inspire. Il annonce le caractère visuel qu'il souhaite apporter à ces textes, tout en distinguant une manière de les réaliser.
- 21 En proposant à son tour un impressionniste d'exception servant de passerelle entre l'art visuel et l'écriture, James offre une manifestation du « travelling concept » qu'est l'impressionnisme littéraire. Sa définition de l'art impressionniste est large, car elle inclut des artistes qui sont loin d'être « littéralement » impressionniste, comme Whistler et Sargent. Le concept garde les traces du parcours d'influences qui le situent au cœur du programme d'écriture de l'auteur. La centralité de Sargent confirme que l'impressionnisme jamesien est conçu à partir de la peinture, mais aussi que James

participe de cette dialectique entre singularité et partage, le concept étant modifié par chacun tout en gardant un élément universel.

August Strindberg

- 22 La première réaction d'August Strindberg aux tableaux en 1876 montre comment le rejet apparent de l'impressionnisme pictural a pu paradoxalement porter le germe d'un rapprochement fécond avec d'autres arts et avec la littérature. 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 identiques » (« sex landskap, tunna, rödblaa, eländiga, alla lika ») (Strindberg 1919, 148). Les reproches s'accumulent, non sans ironie féroce. Un tableau de Sisley, censé représenter l'été, lui évoque plutôt l'hiver. Les couleurs manquent de vigueur : elles sont « albinos », « anémique(s) » (« blodlös[a] ») et « mates » (« matt ») (Strindberg 1919, 149). Le jeune artiste qui accompagne Strindberg lui explique qu'il s'agit du travail d'artistes rejetés par le Salon, mais que néanmoins certains peintres reconnus se trouvent parmi eux. Pour sa part, Strindberg déclare trouver ces peintres « fous » et, tout en déclarant qu'il s'agit d'une tâche « impossible », tente de décrire le tableau de Sisley :

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 subjonctif. 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 ! (Strindberg 1919, 149)

- 23 L'ekphrasis se présente comme un exercice paradoxal. Malgré le jugement sévère porté sur la qualité du tableau, Strindberg en identifie la thématique ferroviaire et l'effet de condensation de plusieurs moments en un seul. Le passage a aussi pour fonction pratique de faire découvrir le nouvel impressionnisme au lecteur de *Dagens Nyheter*⁴. Il ne s'agit pas uniquement d'une énumération des éléments du tableau, mais plutôt d'une étude de l'effet que celui-ci produit sur le spectateur, et qui porte un potentiel narratif. Sa description, pour assassine qu'elle soit, pose les prémices d'un parallèle entre peinture et littérature dont Strindberg entrevoit immédiatement les possibilités.
- 24 Ce qui frappe dans cette description est la correspondance établie entre les effets visuels du tableau et son traitement du temps, traduit par les temps grammaticaux. Le changement de perspective du spectateur peu réceptif au participant à l'action du tableau se décline également en plusieurs temps : Strindberg, rappelant qu'il est lui-même peintre (« quand on peint »), semble revisiter la création du tableau, ce qui lui permet de contempler son sujet avec une plus grande ouverture. En déclinant les temps et les effets de lumière, Strindberg produit une dynamique réflexive entre le tableau et le texte, ainsi qu'entre leurs fonctionnements respectifs.
- 25 La description indique la capacité de l'impressionnisme à suggérer le mouvement et la continuité. Le tableau transmet « la vitesse et le mouvement des roues, les vibrations, le regard des passagers par les fenêtres » (« farten och hjulens rörelser och skakningar

och passagerarnas uttittande genom fönstren ») (Strindberg 1919, 149). C'est alors qu'intervient une comparaison avec la photographie. Strindberg conclut que ce rendu de l'impression d'un moment en peinture ressemble à une photographie en mouvement : « 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 » (« 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 ») (Strindberg 1919, 150).

- 26 Si l'article ne témoigne pas d'un premier jugement favorable, Strindberg reconnaît l'aspect innovant de l'impressionnisme. En réagissant au tableau en tant que peintre et écrivain, par la référence aux catégories grammaticales, et en évoquant ensuite le rapport à la photographie, Strindberg use de l'impressionnisme comme concept intermédial voyageant entre les différentes formes esthétiques. Plus tard, il exprimera une opinion plus positive dans une lettre à Paul Gauguin, se souvenant d'avoir vu à Paris « des toiles merveilleuses signées principalement Manet et Monet » (Gauguin 1923, 31).
- 27 Son travail dans les années suivantes montre une plus grande ouverture, ce qui concrétise son intuition du potentiel intermédial du mouvement, qu'il oriente en direction de la photographie et de l'écriture. En 1886, il produit une série de portraits photographiques « impressionnistes » (voir Agneta Lelander et Erik Höök). Ces clichés, pris par sa femme, sont inspirés par les photos de Michel-Eugène Chevreul prises par Nadar et publiées la même année dans le *Journal Illustré*, à l'occasion du centenaire du chimiste. Les photos le représentent chez lui ; il regarde la caméra directement, et apparaît dans des poses du quotidien. En matière littéraire, Strindberg propose un autre lien avec l'impressionnisme dans la préface de *Mademoiselle Julie* (1888) : « 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 ; l'imagination est déclenchée et complète l'image » (1914, 111).
- 28 Cette préface confirme le prolongement de l'impressionnisme en littérature, plus de dix ans après son article, dans lequel il voyait un potentiel purement abstrait. Strindberg 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. En se concentrant sur l'aspect visuel de la pièce de théâtre, la préface rappelle également la perspective interartistique que Strindberg propose. C'est le potentiel d'un impressionnisme intermédial en tant que réflexion sur la perception qui l'intéresse, et non la production d'une esthétique impressionniste reconnaissable par ses couleurs ou ses thèmes. Le décor proposé ne serait pas une imitation de tableau impressionniste mais une manière équivalente de faire travailler l'imagination du spectateur.
- 29 Plus tard, dans *Un livre bleu* (1907-12), Strindberg applique le concept à son écriture de manière plus générale, déclarant « je suis très certainement un impressionniste, qui s'intéresse au mouvement, aux gestes, aux expressions et non aux objets » (« Sannolikt är jag impressionist som ser på rörelse, gest, uttryck och inte på föremål ») (1918, 818). L'impressionnisme intervient alors dans sa manière de dépeindre le comportement des personnages par des traits rapides. Son hésitation (« très certainement ») rappelle sa réserve initiale, mais entre ces usages du mot, une définition ressort clairement de

l'impressionnisme littéraire comme évocation rapide et partielle engageant l'imagination du lecteur ou du spectateur. Les réflexions de Strindberg montrent une acception de l'impressionnisme non seulement comme style pictural mais qui envisage aussi ses relations avec la littérature, initialement acceptées comme à contrecœur.

Thomas Hardy

- 30 Les écrits de Hardy soulignent d'emblée son vif intérêt pour un mouvement qui s'ancre dans le regard individuel subjectif. Après l'exposition de la Society of British Artists en 1886, Hardy en affirme aussitôt l'importance pour la littérature :

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. (2007, 189-190)

- 31 Le filtre du regard individuel ressort comme un élément à transférer à la littérature. Un passage ekphrastique dans *The Woodlanders*, roman en préparation à la même époque, est présenté comme une « impression-picture » (Hardy 1896, 8). Lorsque Hardy fait d'autres utilisations de la notion, il n'établit cependant pas de rapprochement avec la peinture, jouant plutôt de l'ambiguïté du terme pour présenter un point de vue particulier. Une trentaine d'années plus tard, Hardy mentionne de nouveau l'impressionnisme, plus allusivement, en exprimant à la fois son intérêt pour les travaux d'Henri Bergson et ses précautions en matière de débat philosophique. 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 »). Or, pour se préserver de cet écueil philosophique, il souligne qu'il n'est qu'un impressionniste : « But being only a mere impressionist I must not pretend to be a philosopher in a letter » (Hardy 2007, 463).
- 32 Cette défense évoque celle de la préface (ultérieure) de *Tess of the d'Urbervilles*, où Hardy réagit à ses critiques en insistant sur le fait que ce roman est « une impression, pas un argument ». Selon la préface, ce roman, qui interroge 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 convictions, there have been objectors both to the matter and to the rendering » (Hardy 2007, 463). L'impressionnisme devient alors une manière de rappeler la nature individuelle de la représentation, un paratonnerre permettant d'anticiper les controverses philosophiques et sociales.
- 33 Les réflexions de ces auteurs face aux tableaux impressionnistes, entre l'identification d'artistes exceptionnels et la reconnaissance du potentiel intermédial du mouvement, sont autant d'exemples de l'oscillation entre tradition et expression individuelle associée au « travelling concept » de l'impressionnisme. Un aspect qui ressort est l'utilisation programmatique du concept : « Concepts are never simply descriptive; they are also programmatic and normative. Hence, their use has specific effects. Nor are they stable; they are related to a tradition. But their use never has simple continuity » (Bal 28). De même, bien que son traitement par chacun soit fluctuant, l'impressionnisme littéraire est conçu de façon programmatique, qu'il s'agisse du projet

qu'a James de se lancer dans l'écriture de nouvelles concises, de l'expérimentation intermédiaire chez Strindberg ou des précautions philosophiques de Hardy. C'est cependant le Danois Herman Bang qui annonce le programme impressionniste le plus élaboré.

Herman Bang : impressionniste d'exception

- 34 En 1890, Herman Bang annonçait qu'en tant qu'impressionniste sa volonté était de « faire surgir l'illusion de la vie en mouvement » (« frembringe den yderste Illusion af bevæget Liv ») (1890a). Monet a lu la traduction française de *Tine*, et Bang a rapporté son échange avec lui – et la déclaration par Monet que *Tine* était le seul roman impressionniste – dans une interview en 1904 (Gravier 19). De nombreux travaux sur Bang signalent ce rapprochement⁵, et c'est notamment en référence aux textes de Bang que des ouvrages scandinaves rendent compte d'un style concrètement impressionniste en littérature (notamment Torbjörn Nilsson et Sven Møller Kristensen). Bang dédie des travaux théoriques à l'idée d'une écriture impressionniste, mais tout en complexifiant son statut d'impressionniste littéraire par excellence.
- 35 Le cas de Bang reflète la trajectoire du terme dans l'art visuel, rappelant la façon dont le mouvement a été baptisé, par dérision : dans un article intitulé « L'École des impressionnistes », le critique Louis Leroy déclare, après avoir vu le tableau *Impression : Soleil Levant*, « puisque je suis impressionné, il doit y avoir de l'impression là-dedans » (Bonafoux 137). Erik Skram décrit l'impressionnisme de Bang comme un « hurtighedskunst », formule ambiguë pouvant dénoter « un art de la vitesse » ou une forme « d'art en vitesse », donc incomplète et insatisfaisante. Tout en comparant le style de Bang à « l'impressionnisme des peintres », Skram le décrit comme « nerveux et fébrile » (« sine nervøst urolige Bøger ») et « essoufflé » (« stakaandede ») (497).
- 36 Comme les peintres, qui reprennent le terme à leur compte à la suite de la réaction de Leroy, Bang l'adopte pour parler de son écriture. Le premier usage du terme par Bang est en réponse aux annotations du critique Peter Nansen dans le manuscrit du roman *Ved Vejen* :
- Bon Dieu, 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 avoir des impressions, chaque impression est claire, soignée, forte, et puis je ne pense jamais à l'ensemble – et le style se désagrège en mille morceaux et devient incohérent et aussi dur qu'un pont de pierre. C'est affreux rien que d'y penser. (1886)
- 37 Bang précise sa pensée dans sa « Réplique à Erik Skram » (1890a), où il assimile l'impressionnisme à certaines modalités stylistiques ainsi qu'à une réflexion psychologique et philosophique. Il parle de représenter la vie à travers sa « surface mouvementée », visuelle ou plus largement sensorielle, et de réduire la voix auctoriale dans le texte. Bang présente un projet d'écriture : il ne s'agit pas de réfléchir de manière générale aux liens potentiels entre littérature et peinture, mais de s'approprier la terminologie de Skram et d'annoncer ensuite un programme. Il s'adresse directement à Skram, déclarant que l'article vise à « répondre à quelques-unes des objections que vous levez contre la nature et la méthode de "l'impressionnisme", et surtout contre moi » (« at imødegaa nogle af de Indvendinger,

som De retter mod "Impressionismens" Væsen og Fremgangsmaade og særlig imod mig ») (1890a).

- 38 Cependant, dans la suite, et en détaillant son programme, il emploie la troisième personne et le terme générique « l'impressionniste ». C'est ainsi qu'il présente son désir d'éviter l'analyse psychologique des personnages : « L'impressionniste croit que la vie humaine intérieure avec ses innombrables complexités est une boule de laine sans fin et très embrouillée. Sans pouvoir, il abdique devant ce mélange énigmatique de conscient et d'inconscient, de volontaire et d'involontaire » (1890a). Pour lui, toute tentative de représentation directe échoue à communiquer l'intériorité humaine, qui doit donc apparaître à travers cette « surface », dans les interstices et le non-dit. Il en tire une posture épistémologique attribuée aux impressionnistes en général : « [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 qu'un brillant dilettantisme » (1890a). La seule solution est de ne représenter qu'indirectement les émotions et l'intériorité : « Comme tous les arts, l'écriture impressionniste cherche aussi à expliquer les sentiments et les pensées humains. Mais il fuit tout récit direct et ne nous montre l'intériorité qu'à travers une série de miroirs – leurs actes » (1890a)
- 39 C'est à travers un langage visuel, comme les « miroirs » et les « illusions », que Bang conçoit cette écriture mimétique. Il s'agit de « peindre » l'extérieur pour laisser apparaître « l'histoire intérieure » (« den indre historie »). La puissance d'évocation visuelle ou plus généralement sensorielle du texte émerge comme base de son programme. Dans sa volonté de réduire la figure narrative, Bang tente d'attribuer à l'écriture mimétique ce « coefficient négatif, celui de la mutité » associé à la peinture (Louvel 2016, 12). Son programme d'écriture, 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.
- 40 Bien que l'impressionnisme que Bang propose soit associé au visuel, et qu'il fasse référence dans sa « petite réplique » aux « peintres », aux « miroirs », aux « images » et au fait de voir, il n'y a aucune référence directe à des tableaux impressionnistes, ni à d'autres tableaux précis. Cela rapproche sa démarche d'un autre concept analysé par Bal, celui de l'image, entre texte et peinture : « Not all images are narrative, any more than all narrative acts of focalization are visual. Yet narratives and images have *envisioning* as their common form of reception » (38).
- 41 C'est le processus de la vision que Bang veut transmettre au texte, plutôt qu'un lien direct au mouvement artistique. Cela rejoint partiellement l'argument de Jesse Matz, qui dissocie la peinture et la littérature impressionnistes, mais qui suggère ceci : « superficial sensation may work well in painting, but it trivialises literature » (47). C'est justement la « sensation superficielle » que Bang souhaite produire dans le texte, sans référence aux tableaux. Dans son ouvrage de 1880, *Le Réalisme et les réalistes*, Bang formule déjà une grande partie de ces réflexions stylistiques, notamment sur la voix narrative, mais sans employer le terme impressionniste. Ce n'est qu'après les remarques de Nansen et de Skram qu'il qualifie d'impressionnistes ces pratiques déjà établies.
- 42 La « trajectoire » de l'impressionnisme littéraire autour de Bang montre aussi qu'il ne conçoit pas ce trait comme un aspect exceptionnel de son écriture, mais comme sa contribution à un courant général. Il attribue l'origine du « roman impressionniste » à

l'une de ses influences principales, l'auteur norvégien Jonas Lie. Sa préface au recueil de nouvelles *Under Aaget* (Bang 1890b) est une célébration du travail de cet auteur, dans laquelle il souligne sa capacité à montrer plutôt qu'à raconter : « vous ne nous racontez rien, vous nous montrez tout ». Il célèbre également la qualité « immédiate » de la prose de Lie, qui place son sujet devant son lecteur « pour nos yeux, pour que nous l'entendions, le voyions, le ressentions, son activité, sa vie » (Bang 1890b, 15). Plus tard, Bang proposera cependant un changement de vocabulaire. Dans la notice nécrologique qu'il rédige sur Lie en 1908, il souligne que ce dernier était la figure de proue de l'écriture « scénique », ajoutant que dans le nord ce terme (*fremstillende*) devrait prendre la place de l'emprunt français « impressionniste » (Bang 1908, 678).

- 43 La correspondance entre la Suédoise Stella Kleve et Herman Bang met aussi en lumière le faisceau d'influences impressionnistes auquel ce dernier participe. Animé par le projet de renouvellement de la scène littéraire danoise, il proposa une rubrique sur la littérature contemporaine à la rédaction du journal conservateur *Nationaltidende*. C'était « le rêve de Herman Bang d'y réunir toute la littérature moderne » (« Herman Bangs dröm att här samla hela den moderna litteraturen ») (Nilsson 15) et il réussit à y faire découvrir des textes d'auteurs comme Ola Hansson et Oscar Levertin, ainsi que ceux de Stella Kleve.
- 44 Kleve note l'influence de Bang sur son écriture, précisant qu'elle développait sa technique dans ses journaux intimes, car étant « impressionniste et objective [elle] reproduit comme d'habitude tous [l]es propos [de Bang] de manière graphique » (« impressionist och objektiv skildrare, återger som vanligt grafiskt alla hans yttranden ») (Storskog 113). Storskog reconnaît la nature autoréférentielle de l'impressionnisme de Kleve et souligne que le choix de l'équation entre « impressionniste » et « objectif » présente des similitudes avec la définition bangienne de l'impressionnisme littéraire et sa focalisation sur la surface de l'action (113). Le rapport d'influence que Kleve dépeint est une autre manifestation de l'itinéraire de l'impressionnisme en littérature. La dialectique entre originalité et participation à un courant plus large revient à nouveau : tout en décrivant son impressionnisme comme étant inspiré de Bang, elle le place dans un nouveau contexte avec de nouveaux enjeux, notamment la représentation de la subjectivité féminine.
- 45 Herman Bang lui-même, qui donne une définition opérationnelle à l'impressionnisme littéraire, n'a pas commencé à écrire avec la conscience d'être un impressionniste, ses réflexions n'étant que la réponse au critique qui lui avait attribué le terme. C'est l'usage de Bang qui se rapproche le plus de la « foundational capacity » (Bang 1886, 33) que Bal attribue aux concepts : il en décrit les caractéristiques et la trajectoire, et se fait accepter *en ce sens* par la critique comme un auteur impressionniste. Il s'agit d'un impressionnisme auto-proclamé, programmatique, même s'il s'accompagne de sentiments ambivalents et d'une reconnaissance d'influences qui en relativisent le caractère exceptionnel... et qui aboutit à sa propre disparition puisque le terme se voit finalement remplacé par un autre, sans lien à l'art pictural.
- 46 Ces perspectives autour de l'impressionnisme littéraire, dans le discours critique, les préfaces et la correspondance des auteurs, montrent la trajectoire d'un « travelling concept » passant ici d'un mouvement pictural, synonyme de rupture avec les conventions, à une vision de la société et à un programme d'écriture spécifique d'auteurs forcément singuliers. Le terme oscille entre usage théorique (où il devient la base d'un style d'écriture, une manière de prendre des photos ou de créer un décor de

théâtre) et usage courant (où « impressionniste » signifie « flou » ou « vague »). Il souligne aussi la nature fluctuante des paratextes mêmes, les auteurs se servant de l'impressionnisme à la fois comme paratonnerre et comme programme. Cette trajectoire encourage le lecteur à toujours se poser la question du lien, plus ou moins direct selon les auteurs, entre écriture et art pictural. Ces paratextes préparent le lecteur à aborder le texte à travers des éléments visuels, ou, de façon plus abstraite, à visualiser des éléments non-représentés. Plutôt que d'être le travail exceptionnel d'un auteur d'exception, l'impressionnisme littéraire se décline, dans ces paratextes, à travers un spectre large et inclusif, qui inscrit l'expression individuelle dans un espace culturel commun.

BIBLIOGRAPHIE

Armstrong, Paul B. *The Challenge of Bewilderment: Understanding and Representation in James, Conrad, and Ford*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1987.

Bal, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: Toronto UP, 2002.

Bang, Herman. « Brev til Peter Nansen », 26 (September 1886) (dernière consultation le 10 octobre 2020).

Bang, Herman. « Impressionnisme. En Lille Replik ». *Tilskueren*. København: Gyldendal, Août 1890a (dernière consultation le 2020).

Bang, Herman. « Jonas Lie ». Gustav Philipsen & Mario Krohn (eds). *Tilskueren*. København: Gyldendal, Août 1908.

Bang, Herman. *Under Aaget*. København: Schuboths Boghandel, 1890b.

Bonafoux, Pascal. *Monet*. Paris : Perrin, 2007.

Brunetière, Ferdinand. « L'impressionnisme dans le roman ». *Le Roman naturaliste*. Paris : Calmann-Lévy, 1883.

Bryhni, Anne Siri. *Bohem mot borger : et utvalg fra Hans Jagers og Christian Krohgs "Impressionisten"*. Oslo: Universitetsforlaget, 1971.

Conrad, Joseph. *The Collected Letters of Joseph Conrad*, vol. 1. Frederick R. Karl & Lawrence Davies (eds.). Cambridge: Cambridge UP, 1984.

Dumora, Florence. « L'impressionnisme entre guillemets ». *Impressionnisme et littérature*. Gérard Gengembre, Florence Naugrette & Yvan Leclerc (dir.). Mont-Saint-Aignan : PU de Rouen et du Havre, 2012, 27-35.

Ford, Ford Madox. *Joseph Conrad: A Personal Remembrance* (1924). Boston: Little Brown and Company, 1925.

Gauguin, Paul. *Avant et après*. Paris : Éditions Crès, 1923.

Genette, Gérard. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.

- 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).
- Greene Gantzberg Vivian. *Biography of Danish Literary Impressionist, Herman Bang*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1997.
- Hannah, Daniel. *Henry James, Impressionism and the Public*. Farnham: Ashgate, 2013.
- Hardy, Thomas and Florence. *The Life of Thomas Hardy* (1933). Ware, Hertfordshire Wordsworth, « Literary Lives Series », 2007.
- Hardy, Thomas. *The Woodlanders* (1887). New York: Harper, 1896.
- Hardy, Thomas. "Preface to the Fifth Edition" (1892). *Tess of the D'Urbervilles*. London: 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" ». *Tidskrift för litteraturvetenskap* 33.1 (2004): 7.
- James, Henry. *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*. John L. Sweeney (ed.). Madison: Wisconsin UP, 1989.
- James, Henry. *The Notebooks of Henry James*. F.O. Matthiessen & Kenneth B. Murdock (eds). New York: Braziller, 1955.
- James, Henry. *The American Scene*. London: Chapman & Hill, 1907.
- Lelander, Agneta & Erik Höök. "Strindberg: the Gersau Photos". *Strindberg: Painter and Photographer*. Per Hedström (ed.). New Haven: Yale UP, 2001.
- 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): 19-38.
- Louvel, Liliane. *Le Tiers pictural*. Rennes : PU de Rennes, 2016.
- Matz, Jesse. *Literary Impressionism and Modernist Aesthetic*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- Møller Kristensen, Sven. *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*. Copenhagen: Gyldendal, 1955.
- Pouzet-Duzer, Virginie. *L'Impressionnisme littéraire*. Paris : PU de Vincennes, 2013.
- Saunders, Max. « Literary Impressionism ». *A Companion to Modernist Literature and Culture*. David Bradshaw & Kevin J.H. Dettmar (eds). Padstow, Cornwall: Wiley-Blackwell, 2008, 204-211.
- Skram, Erik. « Et litteraert rundskue ». *Tilskueren*. København : PG Philipsens Forlag, juin 1890 (dernière consultation le 10 octobre 2020).
- Storskog, Camilla. "Literary Impressionism and Finland: A Critical Digest". *Scandinavian Studies*. Champaign: Illinois UP, vol. 83, No. 3 (Fall 2011): 387-413.
- Storskog, Camilla. *Literary Impressionisms: Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900*. Milan: Di Segni, 2018.
- Strindberg, August. *Fröken Julie* (1888). *Naturalistiska Sorgespel*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1914.
- Strindberg, August. « Från café de l'Ermitage till Marly le Roi och så vidare (1876) ». *Samlade Skrifter: Kulturhistoriska Studier* (Vol. IV), Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1912, 145-157.
- Suarès, André. *Présences*. Paris : Émile-Paul, 1926.

Torbjörn, Nilsson. *Impressionisten Herman Bang*. Stockholm: Norstedt, 1965.

NOTES

1. La philosophie du XVIII^e siècle préfigure certains principes impressionnistes, l'impression étant, chez Hume, consubstantielle à la pensée empiriste. L'influence de la philosophie de Hume sur les racines de l'impressionnisme est avérée, mais Jesse Matz encourage le lecteur à revenir encore plus en arrière, notamment « the tendency, already at work in classical philosophy and in Locke's empiricism, to make metaphorical ambiguity a theoretical problem-solver » (20).
 2. Voir respectivement Paul B. Armstrong, Matz Jesse, Max Saunders et Virginie Pouzet-Duzer.
 3. Toutes les traductions depuis l'anglais, le danois et le suédois sont les miennes.
 4. 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 *half-toning*, les techniques de reproduction d'image nécessaires au rendu impressionniste, n'ont été établis que dans les années 1890 (7).
 5. Il suffit de voir les titres de certains ouvrages, comme celui de Greene Gantzberg Vivian et de Nilsson Torbjörn.
-

RÉSUMÉS

Claude Monet décrit le roman *Tine* de l'auteur danois Herman Bang comme « le seul roman impressionniste que je connaisse », mais selon Joseph Conrad c'est l'Américain Stephen Crane qui est « le seul impressionniste mais seulement un impressionniste ». Dès la période qui suit le choc des premiers tableaux impressionnistes, la question de l'impressionnisme littéraire perturbe le discours littéraire et critique. Il apparaît tantôt comme signe de renouveau, tantôt comme notion floue critiquée pour ses contours imprécis. Il s'agira dans cet article d'aborder l'impressionnisme littéraire en tant que « travelling concept », selon la méthode de Mieke Bal, à travers l'étude d'exemples de sa théorisation par des auteurs britanniques et scandinaves.

Claude Monet describes the novel *Tine* by the Danish author Herman Bang as “the only impressionist novel I know”, but according to Joseph Conrad the American Stephen Crane is “the only impressionist but only an impressionist”. In the period following the shock of the first impressionist paintings, the question of literary impressionism disrupted literary and critical discourse. It appears both as a sign of renewal and as a vague notion criticized for its lack of a clear definition. I will suggest that literary impressionism is a “travelling concept”, following Mieke Bal's method, by studying examples of its theorization by British and Scandinavian authors.

INDEX

Keywords : literary impressionism, intermediality, word/image, British literature, Scandinavian literature, paratext

Mots-clés : impressionnisme littéraire, intermédialité, texte/image, littérature britannique, littérature scandinave, paratexte

AUTEURS

CLAIRE MCKEOWN

Claire McKeown est maître de conférences à l'université de Lorraine à Nancy. Ses recherches portent sur les modalités esthétiques de l'impressionnisme littéraire et sa contribution au modernisme britannique et scandinave. Elle a récemment publié « "Rapidité et action".

Techniques impressionnistes chez Henry James et Herman Bang » dans *Vertiges de la Vitesse* (Éditions Orizon, 2018), et codirigé *De la nordicité au boréalisme* (PU de Reims, 2020) avec Alessandra Ballotti et Frédérique Toudoire-Surlapierre.