

# Zola et les peintres

## Peinture et critique d'art : de la proximité à la distance

Présentation, objectifs, préparation et prolongement de la visite, la visite : liste des œuvres, bibliographie

### Présentation

#### 1. Emile Zola (1840-1902), critique d'art

Lorsque Emile Zola commence à s'intéresser à la peinture de Manet en 1866, il n'est encore qu'un jeune critique d'art débutant ; un journaliste polémique, pas un écrivain. Manet à ce moment est déjà un peintre confirmé, au faite de sa carrière sinon de sa gloire et qu'un poète et critique d'art célèbre, Charles Baudelaire, a déjà défendu. D'une certaine manière, mais sur des bases tout autres, Zola prend le relais du poète qui meurt en 1867 après avoir fait à Manet cette déclaration ambiguë : "Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art".

Zola, en prenant appui sur l'œuvre du peintre, pose les principes de ce qui deviendra sa doctrine naturaliste en peinture, basée sur la croyance en une réalité immédiate, une confiance dans les choses mêmes du monde qui nous entoure et dans la faculté de les représenter (de les rendre) telles quelles, sans parti pris moral ni social, sans altération, sans "déformation". L'individualité de l'artiste, sa vision personnelle et ses choix sont les conditions nécessaires pour qu'adviennent dans l'œuvre la vérité et la beauté. L'humain est par rapport à la réalité extérieure l'élément variable, le facteur de renouvellement constant.

Mais cette doctrine, que Zola n'applique pas de la même manière selon qu'il s'agit de critique picturale ou de littérature, va progressivement faire écran à sa clairvoyance sur l'évolution de la peinture moderne jusqu'à l'aveugler totalement face aux courants novateurs de la fin du siècle. Ainsi s'explique l'attitude de Zola - et son évolution - à l'égard des peintres, ses contemporains.

Alors que Zola soutient les débuts de l'impressionnisme dès 1868, appréciant le plein air et la peinture claire, les sujets choisis dans le réel observable le plus proche, "le premier coin de forêt venu", il délaisse à partir de 1879 ses engagements, écoeuré par des toiles bigarrées qui lui paraissent avoir cédé à la facilité, et finit par se replier sur des artistes aux parti-pris tempérés de compromis et de concessions, des peintres de la demi-mesure, tels Jules Bastien-Lepage, Léon Bonnat, Henri Gervex ou Edouard Detaille.

#### 2. Edouard Manet (1832-1883)

Edouard Manet est considéré comme le peintre de la rupture avec la peinture officielle "académique" (rupture déjà amorcée avec Gustave Courbet), et l'initiateur de la "modernité" en art. 1865 est une date charnière : c'est l'année du Salon des Refusés instauré par Napoléon III, où Manet présente *Le déjeuner sur l'herbe*, objet d'un vif scandale, au grand désarroi du peintre qui n'entend que se mesurer à la grande tradition issue de la Renaissance en la renouvelant (et ce faisant, s'ouvrir l'accès aux cimaises du Salon, gage de

reconnaissance officielle). D'autres scandales suivront à chaque présentation d'une nouvelle œuvre importante *Olympia* (1865), *Le Fifer* (1866), *Le Vapeur de Folkestone* (1869) ou *Un bar aux Folies-Bergère* (1882).

L'œuvre de Manet reste singulière et indépendante, elle ne fait pas école, ne suscite pas de disciples directs, ne génère aucun mouvement ni aucun groupe. D'ailleurs, Manet garde ses distances vis-à-vis de la jeune génération des peintres impressionnistes, déclinant souvent leurs propositions de l'associer à leur groupe et à leurs expositions.

Pourtant il n'est guère de tableau postérieur qui ne lui soit redevable d'une partie au moins de l'esthétique qu'il a développée. Manet est-il le dernier des classiques, ou le premier des modernes ?

## Objectifs

1. Etudier comment Zola, certes épris de justice et enclin à la polémique (l'affaire Dreyfus le prouvera une nouvelle fois, en 1898), fait du procès de Manet le sien, dans les années 1865-68, pour affirmer son refus des normes officielles devenues stériles, des conventions académiques usées, de la prédominance du sujet toujours d'inspiration littéraire, mythologique ou historique, de la peinture édifiante, au profit de l'observation directe d'un morceau de réalité, traité par masses de valeurs claires et lumineuses, avec simplicité et justesse, sans s'encombrer d'idées (on dirait aujourd'hui de "message"). Mais la défense courageuse et sincère de Manet relève aussi d'une stratégie visant à s'intégrer dans la sphère parisienne de la création artistique, de bénéficier de la célébrité du peintre contesté pour asseoir sa propre notoriété au sein du champ culturel de l'époque et amorcer ainsi sa future carrière littéraire.

2. Analyser les caractéristiques des oeuvres de Manet par rapport à la peinture de son temps :

- rejet des règles normatives et conventionnelles de l'enseignement officiel, mais prise en compte de la grande tradition par des citations transposées dans la vie moderne.
- suppression de l'illusion au profit d'une peinture plate et sans modelé, aux contrastes accusés, où la représentation fonctionne sur une organisation non homogène des signes picturaux minimums de la profondeur, une abréviation de la lumière et des volumes, sans se raccorder à une unité qui garantirait cohérence et transparence de l'image, à la manière d'une "fenêtre ouverte sur le monde", d'une fiction.

3. Constaté que Zola trouve dans l'œuvre de Manet ce qui vérifie sa théorie :

- l'abandon du beau idéal et de l'imagination, de l'histoire et de la mythologie au profit de la vie moderne, quotidienne, libérée des canons d'une harmonie factice.
- le refus de la hiérarchie des genres, de la ségrégation entre portrait, nu, paysage, nature morte, des conventions d'école, des règles normatives au bénéfice d'une perception directe du réel : "Il s'est donc mis courageusement en face d'un sujet, il a vu ce sujet par larges taches, par oppositions vigoureuses, et il a peint chaque chose telle qu'il la voyait." (in *Mon Salon*, 1866). "... il aura compris, tout naïvement, un beau matin, qu'il lui restait à essayer de voir la nature telle qu'elle est, sans la regarder dans les oeuvres et dans les opinions des autres." (in *Edouard Manet, étude biographique et critique*, 1867).

4. Définir l'esthétique et l'idéologie du naturalisme : hormis la prédilection pour les "petites gens", les "sans grade" de la société, les critères de définition sont assez différents : à la peinture revient l'imitation de la nature directement observée, la fidélité aux apparences

sensibles, la foi dans l'enregistrement des choses "telles quelles", le parti pris de franchise dans la représentation d'une vérité brute, débarrassée de l'histoire et du récit ; tandis que la littérature se réserve la tâche de décrire les groupes humains ou les individus d'un point de vue social, selon une méthode d'analyse documentaire adaptée des sciences expérimentales, mais néanmoins nourrie d'une volonté de dénonciation des injustices et des drames humains.

5. Montrer comment le naturalisme peut conduire au formalisme : le peintre n'a de comptes à rendre qu'à la peinture, qui devient un champ autonome, indépendant de la littérature, de la narration. Le sujet n'est qu'un prétexte à peindre, le tableau ne se justifiant que par ses qualités purement plastiques : lignes, formes, couleurs, contrastes. Démarche saine et salutaire, mais qui peut conduire à la vacuité de l'art pour l'art : "Une tête posée contre un mur n'est plus qu'une tache plus ou moins blanche sur un fond plus ou moins gris." (in *Edouard Manet, étude biographique et critique*, 1867) ; "... cette délicieuse silhouette de femme en chemise qui fait, dans le fond, une adorable tache blanche au milieu des feuilles vertes" (in *Edouard Manet, étude biographique et critique*, 1867, à propos de *Déjeuner sur l'herbe*). Le sens devient alors le domaine réservé et exclusif de la littérature, du discours, conséquence perverse de l'autonomie de la peinture.

6. Percevoir l'orientation doctrinaire rapidement prise par la conception qu'a Zola du Naturalisme, ce qui le conduit :

- à dédaigner Manet dès le Salon de 1879 (*Lettres de Paris. Nouvelles artistiques et littéraires*) : "Sa longue lutte contre l'incompréhension du public s'explique par la difficulté qu'il rencontre dans l'exécution, je veux dire que sa main n'égale pas son oeil. Il n'a pas su se constituer une technique ; il est resté l'écolier enthousiaste qui voit toujours distinctement ce qui se passe dans la nature mais qui n'est pas assuré de pouvoir rendre ses impressions de façon complète et définitive. C'est pourquoi, lorsqu'il se met en route, on ne sait jamais comment il arrivera au terme, ni même s'il y arrivera seulement. Il agit au jugé".
- à rejeter Monet : "Celui-ci paraît épuisé par la production hâtive, il se contente d'à peu près ; il n'étudie pas la nature avec la passion des vrais créateurs" (ibid. 1879), "Monet a trop cédé à sa facilité de production. Bien des ébauches sont sorties de son atelier, dans des heures difficiles, et cela ne vaut rien, cela pousse un peintre sur la pente de la pacotille" (in *Le Naturalisme au Salon*, 1880).
- puis tout l'impressionnisme et le post-impressionnisme dont les paysages violets, les arbres rouges et les chevaux oranges l'effraient, pour finalement donner la préférence, dans son dernier texte consacré à la peinture, en 1896 (et justement intitulé *Peinture*), à des artistes très sages et convenables qui, eux au moins, savent finir un tableau, "réaliser leurs sensations".

7. Rendre justice au détachement progressif de Zola pour les développements de l'impressionnisme en soulignant la prédominance au Salon dans les années 1880 d'une peinture facile dont les principes "impressionnistes" dégénèrent souvent en procédés systématiques, suscitant une nouvelle forme d'académisme. Evoquer la pratique croissante par Zola de la photographie qui a pu influencer son goût prononcé pour une précision "objective", à travers une figuration très définie, ancrée dans les apparences sensibles.

# Préparation et prolongement de la visite

## Niveau collège

### 1. Avant la visite

- Approche littéraire :
  - Expliquer qu'un écrivain n'est pas forcément qu'un auteur de romans ; que l'intérêt prononcé de Zola pour la peinture va l'amener à se consacrer de manière approfondie à la critique d'art .
  - Souligner la fonction de la critique d'art, sa mission quasiment pédagogique : guider le goût du public au lieu de s'en faire seulement l'écho, en affirmant ses propres convictions, en prenant position.
- Approche plastique :
  - Etudier la technique de Manet : le rejet de la perspective, la simplification des plans, les valeurs contrastées, la lumière souvent frontale qui "écrase" les volumes en supprimant le modelé ; et celle, très différente, des impressionnistes : le choix d'une palette éclaircie, la dissolution des lignes de contour au profit d'une multiplication de petites touches, ce qui ne signifie pas forcément la division des couleurs en teintes "pures".
  - Pourquoi un peintre qui prend pour sujet son environnement de tous les jours dans ce qu'il a de plus banal et de plus ordinaire peut-il être aussi intéressant qu'un peintre qui fait appel à son imagination, à son désir de conformer le réel à un idéal de beauté ? Expliquer comment l'autonomie de la forme par rapport au sujet implique le pouvoir de transmutation du regard créateur (cf. Gustave Flaubert, "Ecrire bien le médiocre").
  - Comparer deux tableaux ; par exemple : Alexandre Cabanel, *La Naissance de Vénus* (1865) et Edouard Manet, *Olympia* (1865).
- Approche historique :
  - Présenter les valeurs et les normes officielles du goût pendant le Second Empire, et les moyens mis en oeuvre pour les diffuser, du Salon aux gravures populaires.

### 2. Après la visite

- Approche littéraire :
  - Faire rédiger quelques lignes de commentaire sur un tableau, d'un point de vue critique. Montrer que la critique d'art peut, dans certains cas, être un genre littéraire spécifique.
  - Confronter *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet à la description du tableau de Claude Lantier dans *L'oeuvre*, intitulé "Plein air". Faire sentir l'ambiguïté de rapprochements trop littéraires entre l'évocation subjective des mots et la présence spécifique de la peinture.
  - Le récit "imagé" : Zola déclare en 1877 à Degas, à propos des repasseuses et blanchisseuses de son roman *L'assommoir* qui vient d'être publié : "J'ai

tout bonnement décrit, en plus d'un endroit, dans mes pages, quelques-uns de vos tableaux."

Analyser la rhétorique stylistique très codifiée régissant les descriptions qui, ici ou là, semblent inspirées de tableaux impressionnistes : métaphores visuelles, tactiles ou olfactives, style indirect, recours systématique au passé simple .

- Approche plastique :
  - Aborder, à travers la notion de "tache" développée par Zola, la question de l'autonomie croissante des éléments plastiques par rapport au motif, la constitution progressive du tableau comme objet pictural spécifique délaissant l'imitation.
- Une "histoire" de la tache comme vecteur d'une certaine modernité peut ainsi être menée jusqu'à l'avènement du "tachisme" dans les années 1950.
- Approche historique :
  - Souligner l'intérêt porté aux sujets modernes liés à la vie urbaine en particulier ; mais insister sur le fait que l'art n'est pas le miroir de la société, le reflet conforme de l'histoire d'une époque, mais une interprétation (par l'écran d'un "tempérament").

## Niveau lycée

### 1. Avant la visite

- Approche littéraire :
  - Présenter la critique d'art en tant que genre littéraire spécifique dont le principe repare sur l'exercice du jugement de goût ; ses plus célèbres figures : D. Diderot, T. Gautier, C. Baudelaire, E. Goncourt, E. Zola, J.K. Huysmans, G. Apollinaire, tous romanciers ou poètes.
- Analyser ce qui distingue la critique d'art de l'histoire de l'art comme de l'esthétique.
- Mettre en relief l'écart existant entre théorie, analyse critique et création, chez un même auteur.
- Sur le plan littéraire, la méthode de Zola romancier n'est pas toujours conforme aux principes théoriques qu'il a établis.
- La théorie du roman naturaliste, que Zola formule entre 1877 et 1880 repose sur une transposition dans le champ de la création littéraire des méthodes expérimentales propres aux sciences de la nature (par exemple la vérification d'hypothèses par l'intermédiaire d'expériences) ; mais l'exigence documentaire liée à la dénonciation des problèmes sociaux soulevés par l'urbanisation et l'industrialisation de la société est préservée.
- Approche plastique :
  - Zola pense qu'une peinture est donnée dès sa conception, qu'ensuite le travail n'est qu'affaire d'exécution ; il dit aussi qu'une peinture ne vaut que par ses qualités plastiques. Comment peut-on concilier ces deux points de vue ?
  - Souligner le fait que les éléments purement plastiques ont toujours été présents dans la peinture classique, mais qu'ils étaient plus ou moins occultés par l'illusion mimétique qui présidait à la fonction de représentation du réel, au discours.

Ce que Zola appelle, c'est la possibilité d'un regard pur, sur une peinture forcément "pure" elle aussi.

### 2. Après la visite

- Approche littéraire :
  - Constater que Zola, en dépit de sa volonté de ne considérer les tableaux que comme de purs ensembles formels, plastiques, n'a de cesse de redonner du sens à l'image, par les mots, en privilégiant notamment une approche sociale.
- *Olympia* : "Une fille que vous rencontrez sur les trottoirs et qui serre ses maigres épaules dans un mince châle de laine déteinte" (in *Edouard Manet, étude biographique et critique*, 1867).
- Rapports texte-image : toutes les approches, tous les commentaires sont légitimes à condition de situer clairement le point de vue d'où l'on parle, sa relativité. Du visuel au discours, il peut y avoir des transcriptions, il ne saurait y avoir de traductions. Peindre n'est pas l'équivalent de "dépeindre", ni écrire celui de "décrire".
- Comprendre que la création picturale et la création littéraire sont des processus complexes qui relèvent moins d'un programme et d'intentions prédéfinies que d'une expérience spécifique de confrontation d'une part avec les formes, d'autres part avec les mots.
- S'il en était autrement, les idées de romans et de tableaux suffiraient.
- Approche plastique :
  - Le "tempérament" : un artiste peut-il à la fois représenter fidèlement le monde et, ce faisant, exprimer librement sa personnalité ?
- Quels changements cela implique-t-il dans la conception de la réalité sensible ?
- Un cheval orange, un arbre bleu, les eaux rouges et les ciels verts, tout cela manifeste l'autonomie créatrice du peintre, son indépendance vis-à-vis de la réalité extérieure ; pourquoi cela choquait-il Zola et le public de l'époque ?
- Une autre approche de la modernité : la question de la citation dans les tableaux de Manet, de la référence à des tableaux classiques vidés de leur signification littéraire et utilisés comme simples schèmes formels, structures préexistantes.
- L'histoire de l'art n'est plus un domaine sacré et intouchable, modèle suprême à imiter, mais elle devient un matériau disponible pour des jeux de mise en abyme, d'assemblages et de détournements inédits (cf. P. Picasso, A. Jacquet, L. Rivers, A. Warhol...).

## La visite : liste des œuvres

- Alexandre Cabanel : *Naissance de Vénus*, 1865
- Edouard Manet : *Olympia*, Salon de 1865
- Edouard Manet : *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1865
- Edouard Manet : *Le Fifi*, 1866
- Edouard Manet : *Portrait d'Emile Zola*, 1868
- Henri Fantin-Latour : *Un Atelier aux Batignolles*, 1870
- Frédéric Bazille : *L'Atelier de la rue Condamine*, 1870
- Claude Monet : *Jardins en fleurs*, 1866
- Claude Monet : *L'Hôtel des Roches noires*, Trouville, 1870
- Claude Monet : *Femmes au jardin*, 1866
- Claude Monet : *Grosse mer à Etretat*, 1868
- Claude Monet : *Les Coquelicots*, 1875
- Claude Monet : *La rue Montorgueil*, 1878
- Auguste Renoir : *Torse, effet de soleil*, 1875
- Gustave Caillebotte : *Les Raboteurs de parquet*, 1875
- Edgar Degas : *Les Repasseuses*, 1884
- Paul Cézanne : *Baigneurs*, 1890-92
- Maurice Denis : *Taches de soleil sur la terrasse*, 1895
- Jules Bastien-Lepage : *Les Foins*, 1877
- Léon Bonnat : *Madame Pasca*, 1874
- Alfred Stevens : *Ce qu'on appelle le vagabondage*, 1855
- Edouard Detaille : *Le Rêve*, 1888
- Alfred Roll : *Manda Lamétrie, fermière*, 1887

Ces œuvres sont toutes explicitement évoquées ou commentées dans les romans ou écrits critiques d'Emile Zola.

## Bibliographie

- E. Zola, *Ecrits sur l'art*, Gallimard, collection Tel, 1991
- E. Zola, *Ecrits sur l'art*, Garnier-Flammarion, 1970
- E. Zola, *Le bon combat*, Hermann, 1974
- E. Zola, *Pour Manet* (anthologie), Complexe, 1989
- E. Zola, *L'œuvre*, Garnier-Flammarion, n°278, 1974
- *Manet*, catalogue d'exposition, RMN, 1983
- Collectif, *Regards d'écrivains au Musée d'Orsay*, RMN, 1992
- J.P. Leduc-Adine, *Une visite avec Emile Zola*, Carnet parcours du Musée d'Orsay, RMN, 1988
- P. Daix, *L'aveuglement devant la peinture*, Gallimard, 1971
- G. Picon, *1863, naissance de la peinture moderne*, Skira, 1974

# Zola et les peintres

## Peinture et critique d'art : de la proximité à la distance

La visite : les œuvres

fiche de visite

### 1. Zola défend Manet

- Alexandre Cabanel : *La naissance de Vénus*, 1865  
Localisation : 3<sup>ème</sup> salle à droite de la nef, avant Couture.

Exemple archétypal de ce que Zola déclare haïr, et qui constitue le goût de la bourgeoisie du Second Empire, fortement teinté d'érotisme coquin ou grivois qui se dissimule sous un travestissement tant sémantique (éveil d'une déesse, guirlande d'amours, corps flottant, lyrisme ambigu de la chevelure et de l'écume), que plastique (chair nacrée, lumière diffuse et diaphane, lignes harmonieuses, facture lisse et veloutée).

“Prenez une Vénus antique, un corps de femme quelconque dessiné d'après les règles sacrées et, légèrement, avec une houppe, maquillez ce corps de fard et de poudre de riz ; vous aurez l'idéal de M. Cabanel. Cet heureux artiste a résolu le difficile problème de rester sérieux et de plaire... Dès lors, la foule est conquise. Les femmes se pâment et les hommes gardent une attitude respectueuse. La déesse, noyée dans un fleuve de lait, a l'air d'une délicieuse lorette, non pas en chair et en os - cela serait indécent - mais en une sorte de pâte d'amande blanche et rose” (in *Nos peintres au Champ-de-Mars*, 1867).

- Edouard Manet : *Olympia*, Salon de 1865  
Localisation : 1<sup>ère</sup> salle à gauche de la nef après Courbet.

Ce qui a choqué le public avant tout, c'est le sujet : une simple femme nue, sans grâce, dans une position inélégante ; et qui défie le spectateur d'un regard direct, franc mais indifférent : un portrait dénudé. Qui plus est une prostituée dans l'intimité taboue d'une maison close, que ne transfigure aucune référence à l'Antiquité ou à l'Orient qui la mettrait à distance en sublimant son indigne vénalité, son impureté. Quant à la référence dérivée à la *Vénus d'Urbino* de Titien, elle ne concerne que le motif et la structure du tableau, entièrement transposés dans l'époque où Manet réalise son tableau. “Un modèle qu'Edouard Manet a tranquillement copié tel qu'il était” écrit Zola également en 1867 (in *Edouard Manet, étude biographique et critique*).

Zola entreprend de justifier le tableau en faisant abstraction de ce qu'il représente au profit d'une analyse exclusivement plastique, d'ailleurs assez peu poussée : “Il vous fallait une femme nue, et vous avez choisi Olympia, la première venue ; il vous fallait des taches claires et lumineuses et vous avez mis un bouquet ; il vous fallait des taches noires, et vous avez placé dans un coin une négresse et un chat. Qu'est-ce que tout cela veut dire ? Vous ne le savez guère, ni moi non plus” (ibid. 1867).

Ainsi se trouve désamorcée toute la charge sulfureuse du tableau au bénéfice d'un jeu de taches qui trahit l'impuissance de Zola à penser réellement “en peintre”, comme il le souhaitait, car la recherche picturale de Manet va bien au-

delà de ces constats approximatifs, dans le traitement des surfaces, des contours, de la lumière, de l'anatomie, des textures et de l'espace. Il convient de remarquer enfin que le jeu de citations mises en abyme (comme dans le *Portrait de Zola*), les références, nombreuses et connues, y compris aux conventions de la photographie érotique clandestine, situent *Olympia* bien loin d'une simple reproduction directe de la première venue.

- Edouard Manet : *Le fifre*, 1866  
Localisation : 1<sup>ère</sup> salle à gauche de la nef après Courbet.

Refusé par le jury du Salon et péjorativement qualifié d'image d'Epinal, ce tableau est élu par Zola dans l'article qu'il écrit pour *L'Événement* cette même année 1866 comme étant celui qu'il préfère, pour son vigoureux relief, qui “crève le mur” : “... J'ai dit plus haut que le talent de M. Manet était fait de justesse et de simplicité, me souvenant surtout de l'impression que m'a laissée cette toile. Je ne crois pas qu'il soit possible d'obtenir un effet plus puissant avec des moyens moins compliqués. Le tempérament de M. Manet est un tempérament sec, emportant. Il arrête vivement ses figures, il ne recule pas devant les brusqueries de la nature, il rend dans leur vigueur les différents objets se détachant les uns sur les autres. Tout son être le porte à voir par taches, par morceaux simples et énergiques.” Il s'étendra de nouveau longuement sur ce tableau l'année suivante, dans son étude biographique et critique d'Edouard Manet, reprenant les mêmes idées et les mêmes termes de simplicité, de justesse, de vrai.

- Edouard Manet : *Le déjeuner sur l'herbe*, 1865  
Localisation : niveau supérieur, 1<sup>ère</sup> salle.

“La femme nue n'est là que pour fournir à l'artiste l'occasion de peindre un peu de chair” (in *Edouard Manet, étude biographique et critique*, 1867).

Dès ses premiers textes, Zola pense moins “en peintre” qu'il ne tente déjà de faire coïncider les toiles dont il parle avec les prémisses de sa théorie. “Il faut essayer de voir la nature telle qu'elle est, sans regarder dans les oeuvres et les opinions des autres. [Manet] fit effort pour oublier tout ce qu'il avait étudié dans les musées ; il tâcha de ne plus se rappeler les oeuvres peintes qu'il avait regardées” (ibid. 1867). Manet cherche pourtant ici surtout à se mesurer au *Concert champêtre* de Giorgione et Titien et au *Jugement de Pâris* de l'atelier de Raphaël (Marc-Antonio Raimondi).



1



2



3



## 2. Zola dans la société des peintres

- Edouard Manet : *Portrait d'Emile Zola*, 1868  
Localisation : 1<sup>ère</sup> salle à gauche de la nef après Courbet.

Ce portrait entre dans la stratégie de reconnaissance mutuelle développée par Manet et Zola à l'intention du public.

Deux ans auparavant, Zola a pris parti pour Manet en publiant une brochure combattant les critiques virulentes qui pleuvent sur le peintre dont les tableaux choquent l'opinion. En remerciement, Manet représente Zola à sa table de travail (l'équivalent de l'atelier pour le peintre) avec tous les accessoires de la fonction d'écrivain : livres, brochures, plume, encrier.

Au niveau supérieur, dans un cadre sur le mur, figurent des images en reproduction qui définissent le domaine propre du peintre, bien séparé de celui de l'écrivain : une estampe japonaise représentant un lutteur de sumo (qui renvoie au paravent), une gravure d'après le tableau de Vélasquez *Los Borrachos* (à mettre en relation avec le livre de Charles Blanc que Zola tient dans sa main, dont un chapitre est précisément consacré au peintre espagnol) et une photographie en noir-et-blanc d'*Olympia* (qui, elle, renvoie à la brochure bleue derrière la plume).

Telles sont les sources de Manet : le réalisme espagnol du XVII<sup>ème</sup> siècle, l'estampe japonaise et son espace mis à plat, ses contours délimités, ses couleurs sans modelés, les fonds souvent neutres, la prépondérance des noirs, le cadrage fragmentaire, sources qui sont à la base de la composition par Manet de ce portrait de Zola.

- Henri Fantin-Latour : *Un atelier aux Batignolles*, 1870  
Localisation : 1<sup>ère</sup> salle à gauche côté Seine après Courbet.

Manet est assis devant le chevalet, Zola est le 3<sup>ème</sup> personnage debout en partant de la gauche.

- Frédéric Bazille : *L'atelier rue de la Condamine*, 1870  
Localisation : 2<sup>ème</sup> salle à gauche de la nef après Courbet.

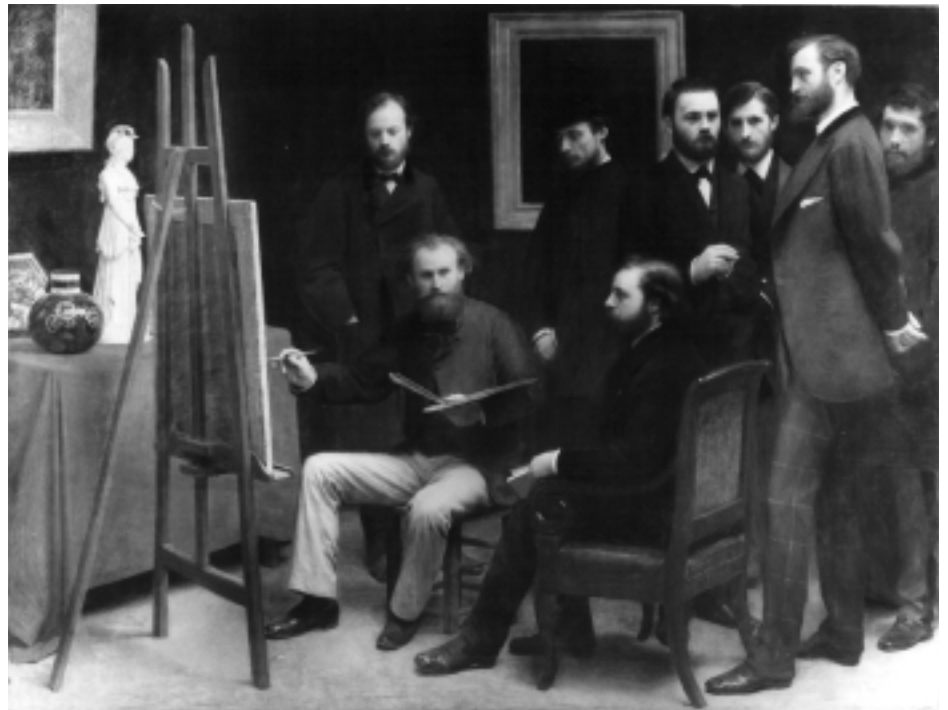
Manet contemple le tableau de Bazille, Zola est à gauche, appuyé sur la rampe d'escalier. Ces deux tableaux dans lesquels Zola figure sont en quelque sorte des manifestes de l'engagement du jeune écrivain auprès des artistes, qu'il connaît bien puisqu'il a accès à l'intimité du lieu où s'élaborent les oeuvres, accès généralement réservé à une poignée d'amis peintres, de confrères.

En outre, sa présence au stade de la création manifeste la communauté d'intérêts qui lie peintres et écrivains, et légitime son activité de critique qui prend position au moment de la genèse même des oeuvres : Zola fait partie du sérail, c'est un initié.

Notons enfin que les peintres pour qui les portes du Salon restaient closes organisaient des expositions de leurs oeuvres dans leur atelier même, contribuant ainsi à en développer l'aspect "art vivant".



4



5

### 3. Zola et l'impressionnisme

- Claude Monet : *Jardin en fleurs*, 1866
- Claude Monet : *La pie*, 1868-69
- Claude Monet : *L'hôtel des Roches noires, Trouville*, 1870

Localisation : 2<sup>ème</sup> salle à gauche de la nef après Courbet.

Zola défend dans les premiers tableaux impressionnistes le parti pris de l'observation directe du beau naturel le plus immédiat, du plein air et d'une peinture claire libérée des clairs-obscur sophistiqués, l'accent porté sur l'analyse des sensations. Dans *Mon Salon* (1868), il multiplie les éloges, notamment au sein du chapitre consacré aux "Actualistes" : "Parmi ces peintres [qui aiment leur temps, les sujets modernes], au premier rang, je citerai Claude Monet. Celui-là a sucé le lait de notre âge, celui-là a grandi et grandira encore dans l'adoration de ce qui l'entoure. Il aime les horizons de nos villes, les taches grises et blanches que font les maisons sur le ciel clair...". "Sur le sable jaune des allées les plates-bandes se détachent, piquées par le rouge vif des géraniums, par le blanc mat des chrysanthèmes."

- Claude Monet : *Femmes au jardin*, 1866
- Localisation : contre-allée à gauche de la nef, après Courbet.

"Le soleil tombait droit sur les jupes d'une blancheur éclatante; l'ombre tiède d'un arbre découpait sur les allées, sur les robes ensoleillées, une grande nappe grise. Rien de plus étrange comme effet. Il faut aimer singulièrement son temps pour oser un pareil tour de force, des étoffes coupées en deux par l'ombre et le soleil" (ibid. 1868).

- Claude Monet : *Grosse mer à Etretat*, 1868
- Localisation : galerie des hauteurs, 1<sup>ère</sup> salle (Moreau-Nélaton).

"Il est un des seuls peintres qui sachent peindre l'eau, sans transparence niaise, sans reflets menteurs. Chez lui, l'eau est vivante, profonde, vraie surtout. [...] Elle a des teintes blafardes et ternes qui s'illuminent de clartés aiguës. Ce n'est point l'eau factice, cristalline et pure, des peintres de marine en chambre, [...] c'est la grande eau livide de l'énorme océan qui se vautre en secouant son écume salie" (ibid. 1868).

- Auguste Renoir : *Torse, effet de soleil*, 1875
  - Claude Monet : *Les Coquelicots*, 1875
  - Claude Monet : *Les dindons*, 1877
  - Claude Monet : *La rue Montorgueil*, 1878
- Localisation : galerie des hauteurs, 1<sup>ère</sup>, 3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> salles.

Dix ans plus tard, l'enthousiasme de Zola s'est éteint. Dans : "L'école française de peinture à l'exposition de 1878", il passe quasiment sous silence l'impressionnisme. Son chapitre sur le

paysage s'ouvre sur un regret : "Hélas ! notre école de paysage n'est guère florissante non plus à l'heure actuelle. Comme je l'ai déjà dit, il n'y a pas de maître, il n'y a que des élèves [...]" et se referme sur le même regret : "[...] que surgisse le génie, et ce sera alors le début d'un âge nouveau dans l'art." Entre les deux, il s'attarde sur Paul Huet, Paul Flandrin, de Curzon, Pelouze et Guillemet mais ne cite aucun nom du groupe impressionniste. Que s'est-il passé ?

Zola n'avait justifié les ombres colorées et les reflets indiqués par des taches que dans la mesure où, selon lui, cela se rencontre effectivement dans la nature. Le critère restait la réalité, le référent observé pour lui-même ; il estime à présent que les peintres prennent des libertés excessives, sans voir que l'intérêt s'est déplacé vers les sensations optiques davantage que vers les objets perçus. Selon lui, ils se contentent d'esquisses approximatives, s'arrêtent en chemin par impuissance à finir une oeuvre.

Lorsqu'il s'en explique à l'occasion du Salon de 1879, dans *Nouvelles artistiques et littéraires*, ce n'est pas sans sévérité, notamment pour Monet dont il avait fait pourtant le héros du groupe : "Tous les peintres impressionnistes pèchent par insuffisance technique. [Monet] paraît épuisé par une production hâtive ; il se contente d'à-peu-près ; il n'étudie pas la nature avec la passion des vrais créateurs. Tous ces artistes-là sont trop facilement satisfaits." En 1880, dans *Le Naturalisme au Salon*, Zola se fait encore plus inflexible : "M. Monet a trop cédé à sa facilité de production. Bien des ébauches sont sorties de son atelier dans des heures difficiles, et cela ne vaut rien, cela pousse un peintre sur la pente de la pacotille."

En 1896 enfin, dans son dernier article intitulé *Peinture*, c'est "la colère" : "Eh quoi ! vraiment, c'est pour ça que je me suis battu ? C'est pour cette peinture claire, ces taches, pour ces reflets, pour cette décomposition de la lumière ? Seigneur, étais-je fou ? Mais c'est très laid, cela me fait horreur".

On notera que, tout au long de ces textes, l'écrivain se garde bien de faire référence à des tableaux précis.



6



7



8

6. Claude Monet : *Femmes au jardin*, 1866

7. Claude Monet : *Les Coquelicots*, 1875

8. Claude Monet : *La rue Montorgueil*, 1878

## 4. Le “recul” de Zola

- Paul Cézanne : *Baigneurs*, 1890-92
  - Vincent Van Gogh : *Chaumes de Cordeville à Auvers s/Oise*, 1890
  - Paul Gauguin : *Arearea*, 1892
  - Maurice Denis : *Taches de soleil sur la terrasse*, 1895
- Localisation : niveau supérieur, galerie des hauteurs.

En 1896, dans son bref article *Peinture*, Zola revient sur son engouement pour les taches de couleur : “Pouvais-je prévoir l’abus effroyable qu’on se mettrait à faire de la tache ? Au salon, il n’y a plus que des taches, un portrait n’est plus qu’une tache”.

Pour Zola, l’artiste doit certes être un interprète du réel, mais le charme et la densité des tableaux proviennent toujours d’une description précise. Au moment où le tempérament l’emporte sur la fidélité aux apparences conçues comme une commune mesure, Zola recule d’effroi devant des tons qu’il trouve exagérés : “Oh ! Les dames qui ont une joue bleue, sous la lune, et l’autre joue vermillon, sous la lampe ! Oh ! Les arbres bleus, les eaux rouges et les ciels verts ! C’est affreux, affreux !” Les paysages violets, les chevaux oranges, tout cela qui pourtant manifeste on ne peut plus nettement l’autonomie plastique de la peinture, l’effare à présent.

De son ami d’enfance Cézanne, il écrit, toujours en 1896 : “On s’avise seulement aujourd’hui de découvrir les parties géniales de ce peintre avorté”.

Six années plus tôt, le peintre d’Aix avait déclaré de façon prémonitoire : “Le mal que Proudhon a fait à Courbet, Zola me l’aurait fait”.

La rupture est consommée.

Zola finit par ne plus voir dans la peinture que ce qui cadre avec les présupposés naturalistes, insensible à une évolution qu’il n’avait pas prévue et qui heurte ses conceptions. Lucide, il avait noté en 1866 : “J’ai ma petite théorie, comme un autre, et comme un autre je crois que ma théorie est la seule vraie”.

Trente ans plus tard, il éprouve le besoin de se justifier : “J’étais alors ivre de jeunesse, ivre de la vérité et de l’intensité dans l’art, ivre du besoin d’affirmer mes croyances à coups de massue.” Par dépit, il se rabat un temps sur des peintres soucieux du fini soigné et précis, avant de cesser définitivement d’écrire sur la peinture, n’ayant jamais trouvé, et pour cause, le Michel-Ange du XIX<sup>ème</sup> siècle.

- Jules Bastien-Lepage : *Les Foins*, 1877
- Localisation : niveau médian, salle “Naturalisme”.

“Il a été porté par son tempérament, et le plein air a fait le reste. Sa supériorité sur les peintres impressionnistes se résume dans ceci, qu’il sait réaliser ses impressions” (Salon de 1879). “Je me suis étendu sur M. Bastien-Lepage, parce qu’il est, pour moi, le type du transfuge de l’Ecole des beaux-arts revenant à l’étude sincère de la nature,

avec son métier adroit de bon élève. Mais je dois m’arrêter aussi à M. Gervex, qui est dans le même cas” (*Le Naturalisme au Salon*, 1880).

- Léon Bonnat : *Madame Pasca*, 1874
- Localisation : niveau médian, salle “Naturalisme”.

“[Mme Pasca] est superbe, énergique, triomphante. Il faut dire que Bonnat n’est pas à classer parmi les peintres de chic. [...] ce qu’il convient de louer sans réserve, c’est ce bras droit, ce bras nu qui tombe si noblement et donne tant de caractère à toute la figure ; il est fait de main de maître. A part cela, certains détails sont remarquables, la bague, l’agrafe de la ceinture, rendue avec tant de vérité qu’on pourrait s’y tromper et les prendre pour réelles. Enfin la facture de la chaise est admirable, inimitable. Bonnat n’est pas de ceux que j’aime, mais je conviens volontiers qu’aucun des peintres d’aujourd’hui ne sait rendre une figure avec tant de force” (Salon de 1875).

“Nous avons vu, par les exemples de MM. Bonnat, Henner et Vollon, que tout artiste de talent s’appuie aujourd’hui sur l’observation et l’analyse ; c’est grâce à ces messieurs que le naturalisme, balbutiant encore il est vrai, entrera sans doute prochainement à l’Institut” (*Le Naturalisme au Salon*).

- Alfred Stevens : *Ce qu’on appelle le vagabondage*, 1855
- Localisation : contre-allée à gauche de la nef, après Courbet.

- Edouard Detaille : *Le rêve*, 1888
  - Alfred Roll : *Manda Laméttrie, fermière*, 1887
- Localisation : niveau médian, salle “Naturalisme”.

“Alfred Stevens a également conquis la maîtrise par sa sincérité si fine et si juste ; Detaille, d’une précision et d’une netteté admirables ; Roll aux vastes ambitions, le peintre ensoleillé des foules et des espaces. Je nomme ceux-ci, j’en devrais nommer d’autres, car jamais peut-être on n’a fait de tentatives plus méritoires dans tous les sens” (*Peinture*, 1896).



9



10



11



12