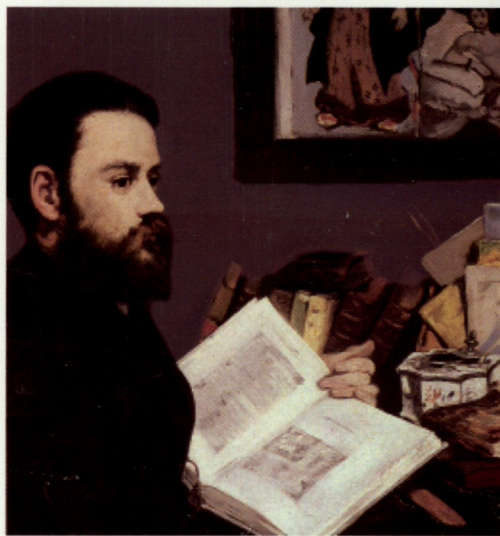


ÉMILE ZOLA

Écrits sur l'art



tel gallimard

Extrait de la publication

:

© *Éditions Gallimard, 1991.*

Extrait de la publication

PRÉFACE

Zola eut toute sa vie une véritable passion pour les images, que ce soit dans son enfance, où l'initiateur fut son ami Paul Cézanne, que ce soit plus tard, de 1863 à 1883, années pendant lesquelles il fréquenta assidûment les peintres, les ateliers, les cafés et les Salons, et pendant lesquelles il écrivit de nombreux comptes rendus, que ce soit à la fin de son existence, où il consacra avec passion beaucoup de temps à photographier ses enfants, sa famille et les lieux privés ou publics où il allait.

Tout le monde connaît la carrière d'Émile Zola romancier. Mais sait-on toujours qu'il commença à écrire comme critique d'art et que ses comptes rendus de Salon eurent une grande audience dès les premiers articles ? Il dut même cesser de collaborer avec L'Événement, en 1866, tant le soutien voyant donné à Manet et aux artistes de la « Nouvelle Peinture », comme les appelait Duranty, parut scandaleux et inacceptable. Jusqu'en 1882, il publia presque tous les ans des jugements sur les toiles exposées au Salon. Seules, la guerre de 1870 et la Commune l'éloignèrent quelque peu, pendant trois ans, de ces préoccupations artistiques. Il rendit compte en 1874, en 1876, en 1879 des expositions impressionnistes, ce qui constituait un acte de foi et un acte de courage, car, en même temps, il fustigeait les peintres académiques, les Cabanel, Gérôme, Meissonier, etc. Zola, même s'il a émis quelques réserves vis-à-vis du travail de ses amis, a pris résolument parti.

Enfin cette passion pour les images, nous la retrouvons aussi dans la technique du romancier. Comme ses amis peintres, il allait travailler « sur le motif ». Il composait les scènes en

distribuant les êtres et les choses dans l'espace, on disait alors « dans l'air » du tableau. Il soignait, quasi picturalement, les effets d'ombre et de lumière, d'éclairage... Les dossiers préparatoires montrent à l'envi que la mise en place de la documentation et de la description dans les scénarios romanesques s'apparentent pour une part au travail des arts plastiques, au moins autant qu'à celui de l'écrivain. Aussi Zola accordait-il une importance primordiale à la description, c'est-à-dire à l'intégration du monde visible dans la fiction. On peut ainsi comprendre mieux pourquoi, dans ses Écrits sur l'art, Zola s'est passionnément intéressé au genre du paysage, devenu genre majeur au XIX^e siècle ; il faut lire et relire le chapitre sur la description que Zola publia dans Le Roman expérimental ; on saisira mieux alors pourquoi le roman réaliste ou naturaliste se doit d'être descriptif : on comprendra mieux alors quels liens s'établissent entre le romancier et le peintre, l'attention à la structure spatiale, aux formes et aux corps, est la même pour l'un et l'autre, et même, s'ils utilisent des systèmes de signes différents, hétérogènes, même si l'on ne cherche pas encore entre œuvres visuelles et œuvres littéraires de véritables similarités structurelles, leur appartenance au même champ culturel impose des solutions parallèles des problèmes identiques, et la volonté, dogmatiquement affirmée — mais est-elle réelle ? —, de donner une image du monde n'exclut en rien l'autonomie du lisible et du visible.

La relative ignorance — quand ce n'est pas une forme de condescendance ou de mépris affichés par certains commentateurs — où sont restés les comptes rendus critiques de Zola, nous ont fait en souhaiter la réédition dans un ouvrage accessible, accompagné de quelques notes de lecture explicatives. Ces pages constituent un ensemble qui n'est en rien négligeable, même s'il reste modeste devant l'énorme masse de l'œuvre zolienne. Elles témoignent de la relation soutenue que l'auteur des Rougon-Macquart entretint pendant vingt ans avec l'actualité artistique parisienne, relation qui peut être polémique, qui peut être concurrentielle, mais qui, dans le champ culturel parisien d'alors, est essentielle ; la structure et l'évolution du champ littéraire, sans être identiques ou analogiques, sont évidemment parallèles à celles du champ artistique, et Zola,

pour des raisons diverses, se trouvait à la confluence même de tous ces problèmes à la fin du Second Empire et au début de la III^e République. Souhaitons qu'à partir de ces textes s'instaure enfin une étude des rapports entre arts plastiques et littérature au XIX^e siècle, car ils constituent un lieu d'analyse privilégié.

Nous avons regroupé ces textes sous le titre apocryphe d'Écrits sur l'art, termes employés par Zola, mais qui n'ont bien sûr jamais constitué un titre. Ils forment un ensemble logiquement et chronologiquement cohérent ; il est toutefois certain que, pour une appréhension correcte des rapports peinture/littérature chez Zola, il faut consulter d'autres textes, toute la critique littéraire, l'article sur Germinie Lacerteux des Goncourt par exemple, mais et bien au-delà, Le Roman expérimental, qui constitue un texte parallèle au Naturalisme au Salon de 1880 ; il faut lire la Correspondance aujourd'hui magistralement éditée, et enfin L'Œuvre, le roman sur l'art et les artistes de la série des Rougon-Macquart, qui, au-delà de la fiction, apporte aussi un éclairage sur les liens indéfectibles de Zola avec ses amis peintres.

Les conditions individuelles, les conditions intellectuelles ont incité Zola à s'intéresser aux arts plastiques ; il apparaît que des conditions culturelles l'y ont également invité : en effet, la critique d'art représentait, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, un débouché, d'abord provisoire, puis accessoire pour Zola dans la perspective d'une carrière littéraire ; et il a été démontré que le journalisme a constitué pour les naturalistes une étape intermédiaire entre la publication des premières œuvres et la grande littérature. C'était à la fois un espace de lancement et une source de revenu, à condition, bien entendu, d'en sortir, de ne pas y rester tout au long d'une carrière (comme certains malheureux folliculistes).

Zola, très vite et très tôt, fit preuve d'une grande intuition et d'un goût très sûr, en « découvrant » un nouvel artiste : Manet. Certes, Manet avait déjà quelque renom, de scandale en particulier : Baudelaire l'avait déjà, dans une certaine mesure, apprécié et soutenu. Il avait écrit quelque peu à son propos, en particulier le fameux quatrain sur Lola de Valence. Mais l'appui très ferme que, dès 1866 (Baudelaire mourut en 1867), Zola lui apporta attira l'attention sur le peintre, mais aussi et autant sur le critique, puisque la critique s'érige, comme d'autres procédures,

en tant qu'instance de légitimation, dans un champ qui est sous la pression constante de deux critères : celui de la nouveauté et celui de l'originalité. En ce sens, Zola a exercé sa plume, et en particulier sa polémique, mais il a aussi accumulé une notoriété, un « prestige » (même si c'est de scandale) qui étaient nécessaires à son entrée et à son succès dans la vie littéraire.

Les rapports historiques qui lient la pratique de la critique d'art à l'art lui-même ne doivent pas être négligés, ils ne doivent pas être non plus privilégiés. En effet, l'invention de Manet par les hommes de lettres, Baudelaire d'abord et Zola ensuite, ne répond pas seulement — et loin de là — à des pratiques sociales, à des nécessités de fortune littéraire. Il convient de ne pas oublier que le statut culturel de la critique d'art en faisait une forme recherchée, sinon totalement nécessaire, pour la légitimation du peintre, mais aussi pour celle de l'écrivain.

C'est en effet, sinon un critique confirmé, du moins un jeune homme très informé des problèmes esthétiques, grâce à ses amis peintres qu'il fréquentait assidûment, ou dans leurs ateliers ou au café Guerbois, grâce à Cézanne à qui il écrivait dans la lettre-dédicace publiée en tête du Salon de 1866 : « Il y a dix ans que nous parlons arts et littérature », grâce à une analyse juste, à une clairvoyance presque sans faille et à une grande promptitude et sûreté de jugement. Car Zola avait parfaitement saisi la crise esthétique, notamment dans les arts plastiques. Il avait compris qu'il y avait tous les signes d'une rupture et d'un commencement, que l'histoire de la peinture ne serait plus celle d'un imaginaire, mais celle d'une perception (la « personnalité », ou le « tempérament » dans la terminologie zolienne). Dès 1867, Zola ne note-t-il pas dans la brochure à propos de Manet : « Toute la personnalité de l'artiste consiste dans la manière dont son œil est organisé ; il voit blond, et il voit par masses. » Le peintre ne doit plus respecter un code, une norme de représentation extérieure à lui, c'est sa propre perception qui devient le code pictural lui-même. Zola condamne avec impertinence, avec vigueur, avec férocité les peintres à la mode et fait, dès 1866, le panégyrique enflammé de la peinture nouvelle, celle de Manet, de Monet, etc. Rien ne permet de mettre en doute la sincérité de ses admirations, non plus que celle de ses refus.

Même si l'on ne doit pas faire une confiance aveugle aux écrits théoriques de Zola, il est primordial de lire ce qu'il écrit sur la critique dans son essai sur « La critique contemporaine », intégré aux Documents littéraires (1881) :

Elle ne se donne plus la mission pédagogique de corriger, de signaler des fautes comme dans un devoir d'élève, de salir les chefs-d'œuvre d'annotations de grammairien et de rhétoricien. La critique s'est élargie, est devenue une étude anatomique des écrivains et de leurs œuvres [...]. La critique expose, elle n'enseigne pas [...].

Son importance actuelle est donc de marquer les mouvements d'école qui se produisent [...]. Le public, que l'originalité effare, a besoin d'être rassuré et guidé.

Zola refuse donc toute fin rhétorique, normative, à la critique ; il lui assigne une fin scientifique explicative. Ce n'est pas le premier à le faire, mais il le proclame avec vigueur dès ses premiers articles. Ainsi dans le Salon de 1866, dans « Les chutes », il avoue qu'il « éprouve une intime volupté à pénétrer les secrets ressorts d'une organisation quelconque ». Et, dans l'article de Mes haines, sur « M. H. Taine, artiste », il en avait posé la finalité dans les termes de la science médicale : « Le critique est semblable au médecin ; il se penche sur chaque œuvre, sur chaque homme, doux ou violent, barbare ou exquis, et il note ses observations au fur et à mesure qu'il les fait, sans se soucier de conclure, ni de poser des préceptes. »

Il s'agit là d'un déplacement épistémologique essentiel, celui qui donne probablement un de ses critères génériques primordiaux à la critique, ce qui l'instaure probablement en tant que genre : le naturalisme, la critique naturaliste se situent non plus dans le champ de l'art, mais dans celui de la connaissance, c'est-à-dire dans celui de la science. L'artiste et le critique sont d'abord des « analystes », terme important, presque essentiel de la théorie naturaliste, auquel il faut s'attacher.

Il existe des textes fondateurs du projet critique, du projet naturaliste (mais ce sont les mêmes ou presque), du projet de critique naturaliste, disons. Le recueil intitulé Mes haines en est un : c'est un texte programmatique à la fois dans les procédés et dans le contenu. Zola assène avec une vigueur absolue ses refus.

Il martèle chaque fin de paragraphe d'un « Je le hais », vengeur et définitif.

On le sait, la plupart des Écrits sur l'art ont été publiés dans des journaux (voir le tableau bibliographique). Il est tout à fait évident que le talent de polémiste de Zola trouva là un champ d'exercice qui lui convenait parfaitement, et qu'il n'eut aucun mal à respecter les « lois du genre », rien que dans le titre même du recueil, Mes haines, qui constitue un véritable défi aux règles sociales et idéologiques, la « haine » est un vice qui s'oppose à l'amour. Et initialement, Zola justifie la haine dans les termes mêmes du sacré : « la haine est sainte ».

Mais la polémique s'accompagne toujours de provocation, et Zola ici ne faillit pas à la règle. On relève souvent la généralité de l'attaque : « les gens nuls et impuissants », « les railleurs malsains, les petits jeunes gens qui ricanent » etc. L'anonymat du destinataire permet au polémiste de se lever devant les autres ; je hais, comme j'accuse, et il peut ainsi se trouver des alliés dans le « nous » qui inclut forcément tout le monde face aux « ils », isolés et ainsi dépréciés. Par exemple : « Je le demande, que pouvons-nous faire de ces gens-là ? »

On pourrait pousser plus loin l'étude des marques distinctives de la polémique, mais notons que ces procédés constitutifs du genre sont déjà bien en place dans les tout premiers textes de Zola. Un certain nombre d'analystes ont relevé une analogie rythmique et stylistique entre la préface vengeresse de Mes haines et la Lettre à M. Félix Faure, président de la République : J'accuse, le 13 janvier 1898, parue dans L'Aurore. Pendant presque toute son existence, il ne cessera de polémiquer pour des causes fondamentales, ici pour la sympathie due à l'homme Manet, pour « le goût de la création personnelle, et de la libre critique ». En tête de l'article qu'il publie le 2 juillet 1879 dans Le Voltaire, il a déjà écrit : « Depuis le premier jour de mes débuts, je ne fais que développer la formule naturaliste [...]. Toute la campagne que je fais aujourd'hui est déjà commencée dans Mes haines, ouvrage publié en 1866. » Très vite et très tôt, pour Zola, tout — et en particulier la rhétorique polémique — est en place : dans le Salon de 1866, n'affirmait-il pas d'entrée de jeu : « Je suis un révolté, moi. »

Avant d'indiquer ses refus théoriques, idéologiques, dans cet article liminaire, Zola caractérise précisément tous ceux et tout

ce qu'il refuse, et dans sa critique littéraire comme dans sa critique artistique, il ne va cesser de vilipender et de fustiger : les « nuls et les impuissants », ceux qui refusent toute pensée créatrice, même s'ils sont « habiles » ; les « hommes qui vont en troupeau », ceux qui refusent l'« originalité », les conformistes, les « railleurs », ceux qui refusent de comprendre la « personnalité » des autres, les gens « enterrés dans le passé », ceux qui refusent le présent, qui n'ont aucun horizon ; enfin les « sots qui n'osent regarder en avant et veulent que l'avenir, les œuvres et les hommes prennent modèle sur les temps écoulés », ceux qui refusent l'avenir et le progrès, ceux qui oublient que « nous marchons et que les paysages changent ». Les destinataires ne sont pas dénommés, mais ils sont clairement désignés, dans les refus de Zola. Là aussi, très vite et très tôt, tout, et en particulier la thématique, est en place.

Le deuxième article de *Mes haines* doit retenir l'attention des lecteurs, même si l'on considère que c'est une œuvre de jeunesse. En effet, Zola y donne le compte rendu d'un ouvrage de Proudhon sur Courbet et intitulé : *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1865). En fait, il s'agit d'un exposé des théories esthétiques de Zola qu'il publia juste un an avant *Mon Salon*. Dans ces pages, nous trouvons déjà les points d'ancrage d'une doctrine qui, certes, s'enrichira, se nuancera, mais dont les grands principes, au-delà des évolutions, resteront intangibles.

L'autonomisation de la peinture en constitue le pivot essentiel : l'autonomie est certes déjà une autonomie sociale, c'est-à-dire autonomie à l'égard des instances religieuses, politiques et économiques ; c'est là un des points le plus et le mieux développé dans l'argumentation de Zola : « Proudhon ne rit pas lorsqu'il s'agit du perfectionnement physique et moral de notre espèce. Il se sert de sa définition pour nier le passé et pour rêver un avenir terrible. Cette séparation fondamentale interdit à l'œuvre d'art toute finalité externe à l'œuvre elle-même. »

C'est d'autre part une autonomie certaine vis-à-vis de la réalité ; même « si l'artiste doit essayer de voir la nature telle qu'elle est », l'œuvre d'art doit avoir des liens avec l'artiste lui-même, c'est-à-dire sa vision, sa personnalité, plutôt qu'avec le modèle représenté. « Il faut que je trouve un homme dans chaque œuvre, ou l'artiste me laisse froid », écrit Zola. Et dans la fameuse définition de l'œuvre d'art, « un coin de la création

vu à travers un tempérament », c'est bien le terme « à travers » qui porte la valeur définitoire, qui marque l' « écran » nécessaire à toute re-production pour atteindre à la valeur artistique.

C'est enfin l'autonomie vis-à-vis du sens. Il convient d'étudier la forme du tableau avant de le « forcer à signifier quelque chose ». Si, jusqu'alors, la peinture s'était mal dégagée de l'envoûtement littéraire, il convient maintenant de dégager celle-ci des pièges du récit. Et le principal reproche que fait Zola à Proudhon, c'est de commenter les tableaux de Courbet et de ne rien dire sur la forme.

Il pose donc comme principe l'immanence de la critique de l'œuvre plastique. Proudhon, lui, philosophe et ne « sent pas en artiste », alors que Zola proclame que « notre rôle à nous, juges des œuvres d'art, se borne à constater les langages des tempéraments, à étudier ces langages, à dire ce qu'il y a en eux de nouveauté souple et énergique ».

Courbet, juste avant Manet, a été l'initiateur à la modernité pour Zola qui, à partir d'une théorie esthétique qui se cherche encore un peu, induit une méthode critique : l'œuvre plastique est autonome, et pour l'analyser, l'étudier, l'observer, seule doit être prise en compte sa matérialité.

NATURALISME ET BAROQUISME

La peinture nouvelle centre la vision de l'artiste non plus à l'extérieur de lui-même — que soient visées la réalité même ou une norme de cette réalité —, mais à l'intérieur de lui, ce que Zola traduit par les termes toujours répétés de 1866 à 1896 : « personnalité », « individualité », « tempérament ». Et ce, Zola l'a parfaitement et très tôt assimilé, intégré. Quand il affirme haut et fort : « Faites vrai, j'applaudis, mais surtout faites individuel et vivant, j'applaudis encore plus fort. » L'opposition établie entre « vrai », qui renvoie à l'imitation du monde, et « individuel » et « vivant », synonymes fréquents dans le discours zolien, qui renvoient à la perception de l'homme, montre bien quelle importance radicale le chef du naturalisme accorde à l'un plutôt qu'à l'autre terme. Il a résumé sa position dans une formule aussi péremptoire que claire : « C'est dans nous que vit

la beauté et non en dehors de nous. » Le sentiment esthétique se trouve ainsi déplacé du monde à l'artiste. Zola traduit ainsi la grande rupture esthétique qui a marqué l'avènement de la peinture moderne ; l'univers de la représentation qui a dominé la peinture pendant quelques siècles est maintenant radicalement récusé.

Dans cette insistance sur la « vie », voire sur l'excès, le naturalisme se manifeste comme art ostentatoire. Il apparaît étonnant qu'on n'ait jamais songé à le rapprocher du baroque ; en effet, le naturalisme s'y apparente quelque peu dans sa volonté de violence, de foisonnement en tous sens, dans sa volonté d'accorder plus d'importance à l'expression des sentiments qu'à la combinaison de règles préimposées. Que dit, que sent d'autre Zola quand il juge et apprécie Germinie Lacerteux des Goncourt ? « Tout mon être, mes sens et mon intelligence me portent à admirer l'œuvre excessive et fiévreuse que je vais analyser », et d'ajouter ensuite : « Mon goût est dépravé ; j'aime les ragoûts littéraires fortement épicés, les œuvres de décadence où une sorte de sensibilité malade remplace la santé plantureuse des époques classiques. » Le naturalisme s'érige avec le scientisme, face à lui, comme une sorte de baroque. Il accepte le bizarre ; il renvoie constamment aux connotations d'étrangeté, de mélange, d'excès, comme l'écrivait Flaubert dans une lettre à Louise Colet, le 16 novembre 1852, en rappelant son intérêt pour Rabelais : « Il faut en revenir à cette veine-là, aux robustes outrances. Au milieu de toutes les faiblesses de la morale et de l'esprit, aimons le vrai avec l'enthousiasme qu'on a pour le fantastique. »

Certes, baroquisme et naturalisme renvoient à des périodes historiquement différentes ; xvi^e siècle finissant et xvii^e siècle n'ont à bien des égards aucun point commun avec la seconde moitié du xix^e siècle. Voire... Le xix^e siècle caractérise une époque où un art se défait, l'art de la Renaissance et l'art classique, académique ; c'est un temps de mélanges où la coexistence entre des règles anciennes, sévères, et leur transformation ou plutôt leur subversion posent à tous les contemporains des problèmes insolubles. Songeons, dans la seconde moitié du xix^e siècle, à la question des rapports entre art et industrie, qui ont totalement bouleversé l'esthétique, qui n'ont pas alors trouvé de solution, s'ils en ont jamais trouvé une.

Ces périodes sont des temps de mélange où coexistent des œuvres qui font antithèse — schéma même des Salons du XIX^e siècle —, peinture opposée à photographie, Ingres opposé à Delacroix chez Baudelaire, Cabanel et alii opposés à Manet chez Zola, naturalisme opposé à traditionalisme, pour ne citer que les exemples les plus connus ; temps de mélange où les antithèses mêmes se retrouvent au sein d'une œuvre unique. Ainsi Zola, en 1868, note-t-il à propos de Corot : « Si les tons vaporeux, qui lui sont habituels, semblent le classer parmi les rêveurs et les idéalistes, la fermeté et le gras de sa touche, le sentiment vrai qu'il a de la nature, la compréhension large des ensembles, surtout la justesse et l'harmonie des valeurs en font un des maîtres du naturalisme moderne » (Salon de 1868 ; c'est nous qui soulignons).

Mais ces périodes sont aussi l'une et l'autre, au-delà, celles des grands bouleversements et dans la connaissance du monde et dans le savoir. En ce sens, baroque et naturalisme se saisissent en tant que catégories esthétiques associées à d'autres formes, exprimant des visions contrastées du monde, de l'homme et de la vie. Ils embrassent tous les arts, et même ils sont pris dans des mouvements qui les dépassent.

Une anthropologie nouvelle se met en place*, dans ces périodes de bouleversement, et en particulier « l'atroce désir de savoir » ; l'art académique est perçu, et par les baroques, et par les réalistes et les naturalistes, comme une survivance de l'art religieux qui va chercher ses inspirations bien au-delà de l'homme contemporain, de la société contemporaine. Comme l'a écrit Castagnary en 1863 : « La peinture a pour objet d'exprimer, suivant la nature des moyens dont elle dispose, la société qui la produit [...], elle est une partie de la conscience sociale. »

Aussi les uns comme les autres, à deux siècles et demi de distance, tendent à prendre sinon comme unique référence, mais au moins comme centre de préoccupation, la science, en particulier la science médicale. La référence essentielle du Roman expérimental n'est-elle pas l'ouvrage de Claude Bernard, l'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale ?

* Lire à ce propos l'ouvrage fondateur de Piero Camporesi, *L'Officine des sens. Une anthropologie baroque*, Paris, Hachette, 1990.

N'en est-elle pas « une sorte de réécriture », comme le suggère Henri Mitterand ? L'art, ou plus exactement les productions d'art sont ramenées à de véritables curiosités anatomiques que la critique, par son analyse comme par ses œuvres, interroge avec passion, avec cette intime volupté à pénétrer les « secrets ressorts d'une organisation quelconque ». Les sciences médicales affectent de manière irrésistible l'imaginaire de la société artistique à la fin du XIX^e siècle. Or, à l'âge baroque, note Camporesi dans son ouvrage, anatomie et autopsie « sont des points de référence mentale et culturelle », point de départ d'analogies, de métaphores, de jeux de correspondances multiples. Ce sont là aussi des figures qui tissent toutes les pages des Écrits sur l'art. Comment en effet ne pas rappeler ce que Zola écrivait à propos de Germinie Lacerteux, quand il assimile une œuvre d'art nouvelle à « un enfant de plus né à la famille des créations humaines ». Il ajoute : « le scalpel à la main, je fais l'autopsie du nouveau-né, et je me sens pris d'une grande joie, lorsque je découvre en lui une créature inconnue, un organisme particulier » (O.C., t. X, p. 62).

Les naturalistes découvrent avec passion le corps humain, érigé en objet d'étude et en objet de création. On comprend mieux l'intérêt primordial accordé aux sciences, et en particulier aux sciences médicales. La connaissance de l'homme interne, de ce livre chiffé qu'est le corps se constitue en véritable anthropologie : elle fait partie du regard ethnographique, anthropologique que portent les écrivains naturalistes sur le monde, sur l'homme et sur les productions humaines.

Tout au long des Écrits sur l'art, nous retrouvons cette volonté de réhabiliter le corps humain dans l'analyse des tableaux ; Zola oppose Courbet qui « appartient à la famille des faiseurs de chair », à Cabanel qui, lui, « transforme le corps en rêve », et les femmes dont il peint le portrait, « ce ne sont plus des femmes, ce sont des êtres déssexualisés, inabordables, inviolables, comme qui dirait une ombre de la nature ». « Je ne sens pas la chair dans tout ceci », concluait-il à propos de la toile de Roybet, Un fou sous Henri III. Zola souhaite avec passion interroger le corps, se livrer à l'observation de cet univers à la découverte duquel il souhaite que l'art se consacre ; ainsi, après avoir constaté que les Goncourt ont tout à la fois « étudié » la maladie du corps et celle du cœur de Germinie Lacerteux, il

demande : « Où est le mal ? Un roman n'est-il pas la peinture de la vie, et ce pauvre corps est-il si condamnable pour qu'on ne s'occupe pas de lui ? Il joue un tel rôle dans les affaires de ce monde, qu'on peut bien lui donner quelque attention... »

Baroquisme et naturalisme s'opposent donc au repliement, au resserrement de l'académisme classique. L'ébranlement de la sensibilité et des certitudes sur le monde se traduit par l'effondrement des règles qui donnaient prééminence à l'élément représenté, au sujet, et au référent et aux normes mêmes dans le code, en particulier à la symétrie, à l'équilibre, à l'harmonie. Redevient alors primordiale la représentation par le recours à l'« imagination », aux sentiments, au tempérament de l'artiste. Les « fêlures », les fissures, l'« éréthisme nerveux » qui épuise la société contemporaine, Zola en repère clairement les causes, quand il écrit dans le compte rendu du livre d'Hector Malot, *Les Victimes d'amour*, dans *Le Figaro* du 18 décembre 1866, et qu'il assimile les effets actuels de la science aux méfaits anciens de la foi : « Nous vivons trop vite, et pas assez en brutes, quoi qu'on dise. Pour retrouver un pareil état d'esprit, il faut rétrograder jusqu'aux temps les plus fiévreux du mysticisme. Par une logique étrange, la science nous trouble comme la foi a troublé nos pères. »

« Donc pas plus de réalisme qu'autre chose. De la vérité, si l'on veut, de la vie, mais surtout des chairs et des cœurs différents, interprétant différemment la nature », voici la conclusion que donne Zola au Salon de 1866, avant de rappeler la formule fameuse : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament. »

PRINCIPES DE LA CRITIQUE NATURALISTE

« Mes haines marque bien le point de départ du naturalisme », note Henri Mitterand, et les principes fondateurs de la doctrine de Zola s'y trouvent déjà clairement posés ; il est aisé de les identifier. C'est pourquoi, aux articles concernant des « artistes », Courbet et Gustave Doré, nous avons tenu à joindre le texte sur « M. H. Taine, artiste » : Zola se montre en effet là un disciple attentif ; c'est d'ailleurs à son propos, dans un article

publié quelques semaines après *Mes haines*, que paraît pour la première fois, sous la plume de Zola, le terme de « naturaliste », appliqué à celui qu'il appelle « le naturaliste du monde moral », et il définit ainsi le terme naturalisme : « Introduire dans l'étude des faits moraux l'observation pure, l'analyse exacte employée dans celle des faits physiques. » Ce sont là les fondements mêmes de la critique naturaliste qu'il va appliquer immédiatement dans *Mon Salon*, avant de l'étendre plus tard au roman.

1. « L'artiste ne peint ni l'histoire, ni l'âme »

Le naturalisme se construit contre l'« esprit métaphysique » et manifeste haut et fort son désir que le temps et l'espace du tableau (comme ceux du roman) soient clairement précisés, et qu'ils soient ceux de l'artiste ; ainsi dans l'article du Salon de 1868 qui porte le titre « Les actualistes », Zola, après avoir rejeté globalement ce qu'il nomme ailleurs « l'antiquaille », indique : « Je pense qu'un artiste ne sort pas impunément de son temps, qu'il obéit à son insu à la pression du milieu et des circonstances », et d'ajouter un peu plus loin à propos des actualistes (Courbet, Manet, Monet, Bazille et Renoir) : « Leurs œuvres sont vivantes, parce qu'ils les ont prises dans la vie et qu'ils les ont peintes avec tout l'amour qu'ils éprouvent pour les sujets modernes. »

La caractéristique de l'œuvre réaliste ou naturaliste, c'est d'être située, non seulement dans un temps et dans un espace donnés, précis, mais aussi d'être située dans le temps et dans l'espace de l'artiste, c'est-à-dire les seuls que celui-ci puisse analyser et représenter. Le refus de tout tableau historique, de tout tableau mythologique, de tout tableau religieux, marque ce refus de l'abstraction qui va chercher ses modèles loin du présent, plutôt du côté des origines. Cet art académique est un art régressif.

Péremptoirement, Zola conclut, à propos des actualistes : « L'art n'est qu'une production du temps. » Quelques années auparavant, dans son Salon de 1863, Castagnary avait déjà noté la nécessité de l'immersion de la production artistique dans le temps de l'histoire : « La peinture [...] n'est point une conception abstraite élevée au-dessus de l'histoire, étrangère

aux vicissitudes humaines, aux révolutions des idées et des mœurs ; elle est une partie de la conscience sociale. » C'est la fin d'un imaginaire, de tout ce qui relevait d'une mémoire ou d'une histoire que l'artiste, désormais, dans son individualité ne rencontrera plus jamais, et la fin d'un monde où l'espace et le temps sont saisis comme une sorte de totalité indécomposable.

Toutefois, c'est là où Zola marque la contradiction interne de son système critique. En effet, la volonté de contemporanéité dans la vision contraindrait à fixer comme fin à l'art d'être simplement le témoin de son temps : tout art ne serait que le reflet des « incessantes transformations » de la société, comme le propose Castagnary. Aussi le critère du « sujet moderne » n'est pas une caution suffisante pour Zola. Et ainsi après avoir constaté « la sympathie qui entraîne Monet vers les sujets modernes », il émet cette réserve essentielle : « Je le félicite encore davantage de savoir peindre, d'avoir un œil juste et franc. » Ce que, dans l'autre sens, il reproche aux Raboteurs de parquet de Caillebotte : « La photographie de la réalité, lorsqu'elle n'est pas rehaussée par l'empreinte originale du talent artistique, est une chose pitoyable. »

L'idéal esthétique, pour Zola, ne se situe pas seulement dans le témoignage sur le temps et l'espace de l'artiste, témoignage qui peut, hélas, aboutir au « réalisme officiel » des Antigna ou des Pils, par exemple ; il repose bien plus sur son talent, c'est-à-dire sa personnalité, son tempérament : nous voilà ramenés à la fameuse définition de 1866.

2. « Ah ! tout voir et tout peindre ! »

Ce refus de l'historique, du théologique, du symbolique s'accompagne de la volonté de « tout voir » et de « tout peindre », selon les aspirations de Claude Lantier, le peintre de L'Œuvre. Zola considère en effet que toutes les conventions picturales de l'académisme doivent être récusées, celles que l'on trouve alors dans de fort nombreux traités, comme celui de Charles Blanc, la Grammaire des arts du dessin. Ce que Zola rappelle avec netteté dans sa Préface à l'exposition des œuvres de Manet en 1884 : « Ne croyez pas qu'une chose est belle, qu'elle est parfaite, selon certaines conventions physiques ou

ÉMILE ZOLA

Écrits sur l'art

Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine

« Je hais les cuistres qui nous régendent, les pédants et les ennuyeux qui refusent la vie. Je suis pour les libres manifestations du génie humain. Je crois à une suite continue d'expressions humaines, à une galerie sans fin de tableaux vivants, et je regrette de ne pouvoir vivre toujours pour assister à l'éternelle comédie aux mille actes divers [...]. Autant de sociétés, autant d'œuvres diverses, et les sociétés se transformeront éternellement. Mais les impuissants ne veulent pas agrandir le cadre ; ils ont dressé la liste des œuvres déjà produites, et ont ainsi obtenu une vérité relative dont ils font une vérité absolue. Ne créez pas, imitez. Et voilà pourquoi je hais les gens bêtement graves et les gens bêtement gais, les artistes et les critiques qui veulent sottement faire de la vérité d'hier la vérité d'aujourd'hui. Ils ne comprennent pas que nous marchons et que les paysages changent. »

Émile Zola



9 782070 721429

Manet : "Portrait d'Émile Zola" (détail).
Musée d'Orsay, Paris. Photo Éditions Gallimard.

Extrait de la publication



91-1

A 72142

ISBN 2-07-072142-6