

Naturalisme pictural et littéraire: Rapports entre la théorie de l'art et la poétique romanesque d'Émile Zola

Şirin DADAŞ
Free University of Berlin

ABSTRACT

In 1865, for the first time Zola gives his famous definition of an art work as “a corner of creation seen through a temperament.” This article focuses on Zola’s theory of aesthetics, which is inscribed in his art criticism. It may seem surprising that, in comparing pictorial naturalism and novelistic poetics, one finds that there are not only points where the two intersect, but also important divergences. The expectations and various functions attributed to both the novel and painting are apparently not the same. To explain this discrepancy, one must take into account the mediatic differences between text and image, as well as the respective contexts of Zola’s theoretical writings.

À partir de 1866 et pendant trente ans, Zola publie, d’abord régulièrement, puis plus sporadiquement, des comptes rendus du Salon annuel et des articles sur des expositions indépendantes, comme par exemple celle qu’Édouard Manet a organisée en 1867, ou encore celles des impressionnistes dans les années 1870 et 1880. C’est la théorie de l’art de Zola, que l’on peut reconstruire à travers les activités critiques de l’écrivain, qui nous intéressera ici. Elle a été souvent, et de façon précipitée, assimilée à sa poétique du roman naturaliste. On a reproché à Zola d’instrumentaliser les beaux-arts pour servir son esthétique littéraire, comme on l’a critiqué en raison de certaines incohérences existant entre les deux approches.¹ On relève en effet de nombreuses différences entre ce que l’on pourrait appeler le “naturalisme pictural” et le “naturalisme littéraire” de Zola. Mais au lieu de considérer cet écart comme un paradoxe ou une contradiction, il conviendra ici de l’expliquer par les différences existant entre texte et image et les débats divergents dans lesquels les deux concepts s’inscrivent. Pour ce faire, nous nous attacherons à rappeler les aspects centraux de la poétique romanesque de Zola et à exposer ceux de sa théorie de l’art pour montrer qu’on y trouve la même revendication d’un naturalisme qui fournit une analyse du monde. Nous tenterons néanmoins de révéler que dans cette analyse la place de l’homme n’est pas la même: ce que Zola appelle le “tempérament” est, d’un côté, l’objet de l’analyse littéraire, et de l’autre, le sujet de l’analyse picturale qui devient à son tour objet d’analyse pour le critique d’art. Ainsi la théorie de l’art zolienne s’avère être en relation avec sa théorie de la critique d’art.

¹ Voir Carol M. Armstrong, “A New Manner in Painting: Émile Zola on Manet,” in *Manet, Manette* (New Haven: Yale University Press, 2002) 32-48; Ronnie Butler, “Zola’s Art Criticism (1865-1868),” *Forum for Modern Language Studies* 10 (1974): 334-47; Fernand Doucet, *L’Esthétique d’Émile Zola et son application à la critique* (Paris: Nizet & Bastard, 1923); Lilian Furst, “Zola’s Art Criticism” in *French Nineteenth-Century Painting and Literature – International Symposium*, éd. Ulrich Finke (Manchester: Manchester University Press, 1972) 164-81; Robert Lethbridge, “Zola and Contemporary Painting” in *The Cambridge Companion to Emile Zola*, ed. Brian Nelson (Cambridge: Cambridge University Press, 2007) 67-85; James H. Rubin, *Manet’s Silence and the Poetics of Bouquets* (London: Reaktion Books, 1994); Torahiko Terada, “L’Œuvre d’Émile Zola et le Salon de 1868,” *Études de Langue et Littérature Françaises* 91 (2007): 67-78.

Le naturalisme littéraire

“Dans *Thérèse Raquin*, j’ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères”² écrit Zola qui place l’idée d’une analyse d’un cas physiologique dans le roman au centre de la préface de la deuxième édition.³ Zola compare son “travail analytique” à celui d’un chirurgien disséquant un mort. Dans *Le Roman expérimental*, il file cette comparaison entre la démarche observatrice et analytique du romancier et le travail du médecin de manière systématique, en se basant sur l’*Introduction à l’étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard. Il s’agit d’une exploitation approfondie et vaste de l’approche expérimentale et déterministe de la médecine:

[E]n revenant au roman, nous voyons également que le romancier est fait d’un observateur et d’un expérimentateur. L’observateur chez lui donne les faits tels qu’il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l’expérimentateur paraît et institue l’expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l’exige le déterminisme des phénomènes mis à l’étude.⁴

En se rattachant non seulement à Bernard mais aussi à la pensée tainienne, Zola distingue trois facteurs qui déterminent l’homme et, ainsi, les personnages du roman expérimental: la *race*, le *milieu* et le *moment*.⁵ Dans la conception de Zola, le roman fournit donc des éclaircissements à propos de l’effet de ces facteurs sur le mécanisme “homme de sorte que la littérature contribue à la compréhension et à l’amélioration de ses conditions de vie.”⁶

Évidemment, cela ne permet pas de prêter à Zola une croyance naïve en l’objectivité ou de sous-entendre qu’il confondrait science et littérature comme quelques-uns de ses contemporains, notamment Henri Céard et Ferdinand Brunetière, ont pu le faire, ou comme on peut le lire parfois dans la littérature critique.⁷ Certes, une assimilation de la littérature à la

² Émile Zola, *Thérèse Raquin*, éd. Robert Abirached (Paris: Gallimard, 1979) 24.

³ Cette défense paratextuelle n’est pas le premier texte dans lequel Zola crée un lien entre science et littérature. Il faut surtout mentionner deux articles: “Du progrès dans les sciences et dans la poésie” (publié en 1864 dans *Le Journal populaire de Lille*) et “Deux définitions du roman” (écrit à l’occasion d’un congrès des sciences à Aix-en-Provence en 1866 mais qui n’a été entièrement publié qu’en 1948. Notamment la deuxième partie pertinente pour la poétique de Zola, intitulée “Le roman au dix-neuvième siècle,” dans laquelle il esquisse sa vision du “romancier analyste” reste inédite à l’époque; voir Émile Zola, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, vol. 10 [Paris: Cercle du Livre Précieux, 1968] 286). Voir pour le premier article Colette Becker, *Zola – Le saut dans les étoiles* (Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002) 46s. et, pour le deuxième, Rita Schober, “Editionsgeschichte als Rezeptionsgeschichte,” in *100 Jahre Rougon-Macquart im Wandel der Rezeptionsgeschichte*, éd. Winfried Engler et Rita Schober (Tübingen: Narr, 1995) 17-52, ici 31ss. Voir aussi Aurélie Barjonet, “Zola, die Wissenschaft und die deutsche Literaturwissenschaft,” in *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800. Theorie, Epistemologie, komparatistische Fallstudien*, éd. Thomas Klinkert et Monika Neuhofer (Berlin: de Gruyter, 2008) 191-216, ici 192s.

⁴ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, éd. François-Marie Mourad (Paris: Garnier-Flammarion, 2006) 52.

⁵ La valeur de la littérature (et des arts en général) réside pour Hippolyte Taine dans la possibilité de dévoiler des informations sur les hommes et les sociétés du passé permettant des projections pour l’avenir. La littérature dit donc premièrement quelque chose du producteur, l’homme déterminé par les concepts de *race*, *milieu* et *moment* qui se cachent derrière son œuvre et qui sont ainsi avant tout une source importante pour saisir le développement de l’humanité (voir la préface de l’*Histoire de la littérature anglaise* [Paris: Hachette, 1866-1878]).

⁶ Voir Zola, *Le Roman expérimental* 75.

⁷ Voir Henri Céard, “Lettre du 28 octobre 1879,” in Émile Zola, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, vol. 10 (Paris: Cercle du Livre Précieux, 1968) 1403s. et Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste* (Paris: C. Lévy, 1883). Selon Hans-Jörg Neuschäfer, Zola ignore la question de la partialité dans sa théorie romanesque et ainsi la problématique de la “manipulation de la vérité” (“Émile Zola und die Mythen des Industriezeitalters,” in

science est quelquefois suggérée par la véhémence polémique des écrits poétiques de Zola, mais cela a des motifs persuasifs. Claude Bernard, dans sa conception romantique, considère la littérature comme étant régie par la personnalité et la spontanéité de l'écrivain.⁸ Pour faire face à une telle "réduction" du rôle de la littérature, Zola met donc l'accent sur une conception scientifique du roman. Mais dans un deuxième temps de son argumentation, il attribue à la littérature une tâche qui lui est propre:

Nous ne sommes ni des chimistes, ni des physiciens, ni des physiologistes; nous sommes simplement des romanciers qui nous appuyons sur les sciences. Certes, nos prétentions ne sont pas de faire des découvertes dans la physiologie, que nous ne pratiquons pas; seulement ayant à étudier l'homme, nous croyons ne pas pouvoir nous dispenser de tenir compte des vérités physiologiques nouvelles.⁹

Zola est conscient des différences qui existent entre la littérature et la science en ce qui concerne l'acquisition de nouvelles connaissances. Il est néanmoins convaincu que la littérature remplit une fonction importante dans la génération du savoir, et c'est ce qu'il met en évidence en la confrontant aux sciences:

On a dit souvent que les écrivains devaient frayer la route aux savants. Cela est vrai, car nous venons de voir, dans l'*Introduction* [de Claude Bernard], l'hypothèse et l'empirisme précéder et préparer l'état scientifique, qui s'établit en dernier lieu par la méthode expérimentale. L'homme a commencé par risquer certaines explications des phénomènes, les poètes ont dit leur sentiment et les savants sont venus ensuite contrôler les hypothèses et fixer la vérité. C'est toujours le rôle de pionniers que Claude Bernard assigne aux philosophes. Il y a là un noble rôle, et les écrivains ont encore le devoir de le remplir aujourd'hui.¹⁰

Le devoir du romancier est de s'appuyer sur des résultats scientifiquement prouvés et, sur cette base, de développer ses propres idées par son "sentiment personnel." Il donne ainsi une impulsion à la science à qui incombe toute vérification empirique. La dimension individuelle, le tempérament créatif du romancier se manifeste là où il intervient, établissant l'expérience, organisant les données: "L'idée d'expérience entraîne avec elle l'idée de modification. Nous partons bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible; mais, pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous produisions et que nous dirigions les phénomènes; c'est là notre part d'invention, de génie dans l'œuvre."¹¹

Présumer que Zola suppose une validité et une vérifiabilité aux expériences romanesques comparables à celles des expérimentations chimiques ou médicales revient donc à ne pas prendre en considération des arguments qui peuvent à première vue sembler contradictoires, mais qui de fait prévoient pour la littérature un expérimentalisme sui generis.

Hans-Jörg Neuschäfer, *Populärromane im 19. Jahrhundert – von Dumas bis Zola* [München: Fink, 1976] 163-97, ici 190s.). Joachim Küpper reproche à Zola "d'oublier les différences ontologiques entre la fiction et le réel." (Le roman "prouve" tout simplement ce que l'auteur veut qu'il prouve (*Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung und Evolution des Romans von der französischen Spätaufklärung bis zu Robbe-Grillet. Ausgewählte Probleme zum Verhältnis von Poetologie und literarischer Praxis* [Stuttgart: Steiner, 1987] 131).

⁸ Voir Zola, *Le Roman expérimental* 85.

⁹ Zola, *Le Roman expérimental* 76.

¹⁰ Zola, *Le Roman expérimental* 87.

¹¹ Zola, *Le Roman expérimental* 55.

Le naturalisme pictural

Face à une telle conception de la littérature, il est peut-être surprenant de constater que dans sa critique d'art, Zola s'oppose avec véhémence à la fonctionnalisation de la peinture. Il témoigne de beaucoup d'estime à l'égard de Gustave Courbet tout en refusant, dès ses tout premiers articles, de réduire la valeur de sa peinture à des critères socio-moraux, ce qu'il reproche au critique Pierre-Joseph Proudhon de faire:

Il [Proudhon] ne voit pas que Courbet existe par lui-même, et non par les sujets qu'il a choisis: l'artiste aurait peint du même pinceau des Romains ou des Grecs, des Jupiters ou des Vénus, qu'il serait tout aussi haut. L'objet ou la personne à peindre sont les prétextes; le génie consiste à rendre cet objet ou cette personne dans un sens nouveau, plus vrai ou plus grand.¹²

Zola explicite en même temps ce qu'il attend de l'artiste: "[...] ce n'est pas l'arbre, le visage, la scène qu'on me présente qui me touchent: c'est l'homme que je trouve dans l'œuvre, c'est l'individualité puissante qui a su créer, à côté du monde de Dieu, un monde personnel que mes yeux ne pourront plus oublier et qu'ils reconnaîtront partout."¹³ C'est aussi sur l'originalité et l'individualité de l'artiste que Zola met l'accent lorsqu'il formule sa célèbre définition de l'art: "Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament."¹⁴ La critique a rapproché cette conception d'une esthétique romantique du génie.¹⁵ Cette impression s'évapore pourtant si l'on pense à la "théorie de l'écran," que Zola développe dans une lettre à Antony Valabrègue en 1864. Dans cette lettre, il différencie trois écrans. Se basant sur la comparaison entre une peinture et une fenêtre, Zola est convaincu qu'un tel regard sur le monde n'est pas possible sans filtre: Si "l'écran classique" idéalise la réalité représentée et, si "l'écran romantique" l'intensifie, "l'écran réaliste" s'avère être le plus proche de la réalité en niant "sa propre existence," sans pour autant pouvoir montrer "la création dans sa splendide beauté."¹⁶ En rapprochant cette conviction de la définition de l'art zolien, il devient évident qu'il s'agit moins ici d'une esthétique romantique que de la prise de conscience du fait que toute perception de la réalité dépend de manière incontournable d'un sujet. Toute œuvre d'art est donc liée au sujet percepteur et créateur. Cette subjectivité ou, comme Zola l'appelle, ce "tempérament" du peintre n'est pas à renier mais à exprimer consciemment.

Marqué par l'esprit positiviste de son époque, Zola part de l'idée qu'un art naturaliste doit régner également dans les beaux-arts. Dans sa célèbre étude de Manet, il écrit:

Tous les problèmes ont été remis en question, la science a voulu avoir des bases solides, et elle en est revenue à l'observation exacte des faits. Et ce mouvement ne s'est pas seulement produit dans l'ordre scientifique; toutes les connaissances, toutes les œuvres humaines tendent à chercher dans la réalité des principes fermes et définitifs. Nos

¹² Émile Zola, "Proudhon et Courbet" [1865], in *Écrits sur l'art*, éd. Jean-Pierre Leduc-Adine (Paris: Gallimard, 1991) 41-54, ici 52. Voir sur ce sujet l'article central d'Antoinette Ehrard, "Zola et Courbet," *Europe* 468-469 (1968): 241-51.

¹³ Zola, "Proudhon et Courbet" 52.

¹⁴ Zola, "Proudhon et Courbet" 44.

¹⁵ Selon Till Neu cette "théorie du génie" s'oppose à la "théorie du milieu" chez Zola ("Vorwort," in *Émile Zola. Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866-1896*, éd. Till Neu [Francfort-sur-le-Main: Athenäum-Verlag, 1988] vii-xvii, ici x).

¹⁶ Émile Zola, "Lettre à Antony Valabrègue du 18 août 1864," in *Correspondance*, éd. Bard H. Bakker, vol. 1 (Montréal et Paris: Les Presses de l'Université de Montréal et Éditions du CNRS, 1978) 373-82, ici 378s.

paysagistes modernes l'emportent de beaucoup sur nos peintres d'histoire et de genre, parce qu'ils ont étudié nos campagnes, se contentant de traduire le premier coin de forêt venu. Édouard Manet applique la même méthode à chacune de ses œuvres; tandis que d'autres se creusent la tête pour inventer une nouvelle *Mort de César* ou un nouveau *Socrate buvant la ciguë*, il place tranquillement dans un coin de son atelier quelques objets et quelques personnes, et se met à peindre, en analysant le tout avec soin.¹⁷

Zola parle souvent d'une peinture "naturaliste" au lieu de "réaliste." Il semble en effet entendre par "réalisme" une pure copie de la réalité sans l'empreinte du tempérament de l'artiste.¹⁸ Mais comme nous avons déjà pu le constater dans son commentaire de l'œuvre de Courbet, Zola critique d'art surprend par le manque d'intérêt qu'il porte au choix du sujet représenté. Ce qui compte, c'est l'analyse, peu importe qu'elle soit dédiée à "quelques objets" ou "quelques personnes." À propos du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, il note:

[La foule] y a vu seulement des gens qui mangeaient sur l'herbe, au sortir du bain, et elle a cru que l'artiste avait mis une intention obscène et tapageuse dans la disposition du sujet, *lorsque l'artiste avait simplement cherché à obtenir des oppositions vives et des masses franches*. Les peintres, surtout Édouard Manet qui est un peintre analyste, n'ont pas cette préoccupation du sujet qui tourmente la foule avant tout; le sujet pour eux est un prétexte à peindre, tandis que pour la foule le sujet seul existe. Ainsi, assurément, la femme nue du *Déjeuner sur l'herbe* n'est là que *pour fournir à l'artiste l'occasion de peindre un peu de chair*.¹⁹

Que Zola tente, par ce commentaire, de désamorcer la prétendue obscénité de la peinture de Manet qui avait fait scandale, ne change rien au fait que le choix du thème ne constitue apparemment pas une priorité. De même, dans une de ses premières défenses de Monet, Zola loue les paysages de ce dernier, qui laissent apercevoir la marque de l'homme,²⁰ tout en insistant sur le fait suivant:

Certes, j'admirerais peu ces œuvres, si Claude Monet n'était un véritable peintre. J'ai simplement voulu constater la sympathie qui l'entraîne vers les sujets modernes. Mais si je l'approuve de chercher ses points de vue dans le milieu où il vit, je le félicite encore davantage de savoir peindre, *d'avoir un œil juste et franc*, d'appartenir à la grande école des naturalistes. Ce qui distingue son talent, c'est une facilité incroyable d'exécution, une intelligence souple, une compréhension vive et rapide de n'importe quel sujet.²¹

Ce qui est donc plus important que le choix de l'objet représenté, c'est la méthode naturaliste: l'"œil juste et franc" du peintre. Elle vise à une représentation de la réalité qui dépend du sujet, de la perception du peintre et qui s'éloigne ainsi des conventions traditionnelles

¹⁷ Émile Zola, "Édouard Manet, étude biographique et critique" [1867], *Écrits sur l'art* 139-69, ici 153s.

¹⁸ Notamment dans son article "Le réalisme" dans *Le Roman expérimental* 283-88. Il n'y a pourtant pas de différenciation stricte entre les deux termes chez Zola en ce qui concerne la peinture (voir Ehrard, "Zola et Courbet" 246s.).

¹⁹ Zola, "Édouard Manet" 158s.; c'est nous qui soulignons.

²⁰ "Il [Monet] se plaît à retrouver partout la trace de l'homme, il veut vivre toujours au milieu de nous. Comme un vrai Parisien, il emmène Paris à la campagne, il ne peut peindre un paysage sans y mettre des messieurs et des dames en toilette. La nature paraît perdre de son intérêt pour lui, dès qu'elle ne porte pas l'empreinte de nos mœurs" (Émile Zola, "Les actualistes" [1868], in *Écrits sur l'art* 206-11, ici 207s.).

²¹ Zola, "Les actualistes" 210; c'est nous qui soulignons.

de représentation que Zola critique sans cesse dans ses articles. De même, il avait souligné que Manet “analysait” ce qu’il voyait au lieu d’“inventer une nouvelle *Mort de César*.” Il ne spécifie pourtant jamais la manière dont, à ces yeux, cette méthode ou ce travail analytique du peintre naturaliste devrait être concrètement réalisé.

Le face à face de deux conceptions naturalistes

Dans la poétique romanesque et l'esthétique picturale de Zola, on découvre la même défense d'un art naturaliste qui se distancie de tendances romantiques et idéalistes. Leur dénominateur commun est l'analyse de la réalité. Mais des différences entre les deux conceptions sont manifestes,²² notamment en ce qui concerne la pertinence du choix thématique, comme nous l'avons constaté plus haut. Dans sa préface de *Thérèse Raquin*, l'auteur avait certes essayé de justifier le choix d'un sujet choquant tel qu'il l'avait fait dans sa défense de Manet: “L'humanité des modèles disparaissait comme elle disparaît aux yeux de l'artiste qui a une femme nue vautrée devant lui, et qui songe uniquement à mettre cette femme sur sa toile dans la vérité de ses formes et de ses colorations.”²³ Mais cette comparaison s'avère trompeuse, car si le sujet peut être secondaire en peinture, il ne cesse évidemment jamais de jouer un rôle fondamental dans la théorie romanesque de Zola. C'est bien l'homme intégré dans une société et vivant à une certaine époque qu'il faut disséquer. Le tempérament constitue l'*objet* de l'examen.²⁴ Dans la peinture par contre, il s'incarne dans le *sujet*, le peintre, qui, dans son analyse de la réalité, est guidé par son tempérament. Cette définition de la peinture permet à Zola de formuler son idéal de la critique d'art qui s'approche visiblement de l'analyse expérimentale qu'il veut entreprendre par ses romans:

C'est un travail délicat que de démonter, pièce à pièce, la personnalité d'un artiste. Une pareille besogne est toujours difficile, et elle se fait seulement en toute vérité et toute largeur sur un homme dont l'œuvre est achevée et qui a déjà donné ce qu'on attend de son talent. L'analyse s'exerce alors sur un ensemble complet; on étudie sous toutes les faces un génie entier, on trace un portrait exact et précis, sans craindre de laisser échapper quelques particularités. Et il y a, pour le critique, une joie pénétrante à se dire qu'il peut disséquer un être, qu'il a à faire l'anatomie d'un organisme, et qu'il reconstruira ensuite, dans sa réalité vivante, un homme avec tous ses membres, tous ses nerfs et tout son cœur, toutes ses rêveries et toute sa chair.²⁵

Zola parle ici du but idéal de la critique d'art, donc d'un genre textuel, non de la peinture.²⁶ Si le romancier avait vraiment voulu calquer son naturalisme littéraire sur la

²² Voir Joseph Curtis Sloane, *French Painting Between the Past and the Present. Artists, Critics, and Traditions, from 1848 to 1870* (Princeton, USA: Princeton University Press, 1973) 200. Nicolas Valazza indique à juste titre: “leurs motivations [...] divergentes” (*Crise de plume et souveraineté du pinceau. Écrire la peinture de Diderot à Proust* [Paris: Classiques Garnier, 2013] 190).

²³ Zola, *Thérèse Raquin* 24.

²⁴ Rappelons cette phrase de la préface: “Dans *Thérèse Raquin*, j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères.”

²⁵ Zola, “Édouard Manet” 141.

²⁶ “L'intérêt de Zola pour l'homme en tant qu'être assujéti à son tempérament, intérêt à l'origine de la plus grande partie de son œuvre romanesque, constitue donc le fondement de sa critique d'art. Qu'il soit le critique ou l'écrivain, ses motivations demeurent identiques et s'expriment à peu près dans les mêmes termes” (Anne Lecomte-Hilmy, “L'artiste de tempérament chez Zola et devant le public: essai d'analyse lexicologique et sémiologique,” in *Émile Zola and the Arts. Centennial of the Publication of L'Œuvre*, éd. Jean-Max Guieu et Alison Hilton [Washington, DC: Georgetown University Press, 1988] 85-98, ici 88). Cet idéal reste cependant la plupart du temps pure théorie. La seule exception est l'article sur Manet. Les attentes pragmatiques du genre ne

peinture, il aurait dû exiger de l'artiste une analyse de l'homme dans son contexte. Le tableau permettrait ainsi grâce à une certaine composition de l'objet par le peintre expérimental, d'établir des hypothèses sur le fonctionnement et le déterminisme de l'homme. Celles-ci seraient bien sûr à vérifier scientifiquement mais elles confèreraient à la peinture une valeur socio-morale telle que Zola l'avait prévue pour la littérature dans la préface de son roman *L'Assommoir* en écrivant: "C'est de la morale en action, simplement."²⁷ Mais comme nous venons de le voir, cela n'a rien à voir ni avec sa définition de l'art ni avec sa façon de confronter Courbet ou Manet.²⁸ Parlant du dernier, Zola souligne: "on ne doit le juger ni en moraliste, ni en littérateur; on doit le juger en peintre."²⁹ Et dans ce que Zola appelle "l'analyse" faite par le peintre, la place de l'homme et de la société est marginalisée par rapport à une peinture en tant que peinture, comme le montre son commentaire sur l'*Olympia*:

Eh! dites-leur donc tout haut, cher maître, que vous n'êtes point ce qu'ils pensent qu'un tableau pour vous est un simple prétexte à analyse. 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. Mais je sais, moi, que vous avez admirablement réussi à faire une œuvre de peintre, de grand peintre, je veux dire à traduire énergiquement et dans un langage particulier les vérités de la lumière et de l'ombre, les réalités des objets et des créatures.³⁰

Ce qui est essentiel pour le naturalisme en littérature ne semble pas l'être pour le naturalisme en peinture.³¹ Certes, dans sa théorie romanesque, comme on vient de le voir, Zola parle également du tempérament de l'écrivain:

Nous avons beau déclarer que nous *acceptons* le tempérament, l'expression personnelle, on n'en continue pas moins à nous répondre par des arguments imbéciles sur l'impossibilité d'être strictement vrai, sur le besoin d'arranger les faits pour constituer une œuvre d'art quelconque. Eh bien! Avec l'application de la méthode expérimentale au roman, toute

permettent généralement pas une telle étude analytique de l'artiste: l'espace que les journaux dédient à la critique d'art est limité et le public cherche avant tout des informations et des avis sur les œuvres exposées.

²⁷ Émile Zola, *L'Assommoir*, eds. Jean-Louis Bory et Henri Mitterand (Paris: Gallimard, 1978) 19.

²⁸ Ainsi la présupposition suivante n'est pas justifiée: "Founded as it was upon an essentially naturalistic program, in aesthetics as in technique, the flight of the Impressionist painters from the city to the pleasure resorts and sheltered villages along the Seine could only seem to the writer [Zola], if not a dereliction of duty, at least a thoughtless evasion of their responsibilities toward the moral problems which they might have helped him solve. Their stubborn persistence in maintaining their own standards in the face of popular disapproval and misunderstanding could well seem idiosyncratic to a man who depended upon evoking the widest public response with his portrayals of contemporary life" (George Heard Hamilton, *Manet and his Critics* [New Haven, USA: Yale University Press, 1954] 218; une telle confusion s'observe aussi chez Gita May, "Zola entre le texte et l'image: l'exemple de Diderot," *Les Cahiers naturalistes* 76 [1993]: 235-44, ici 236).

²⁹ Zola, "Édouard Manet" 153.

³⁰ Zola, "Édouard Manet" 161. Il ne faut pas pousser ces propos trop loin et y voir la défense d'une peinture abstraite. Loin s'en faut, Zola reste attaché à une représentation mimétique. Seul le choix de ce qui est représenté l'intéresse peu (voir Valazza 189 et Annika Spieker, *Der doppelte Blick. Photographie und Malerei in Émile Zolas Rougon-Macquart* [Heidelberg: Winter, 2008] 33). Dans ce contexte, il n'y a donc aucune contradiction avec l'esthétique zolienne comme le suppose Chris Rauseo, "Zolas Traum vom Bild. Publizistische und fiktionale Kunstkritik auf der Suche nach dem naturalistischen Meisterwerk," in *Konkurrierende Diskurse. Studien zur französischen Literatur des 19. Jahrhunderts zu Ehren von Winfried Engler*, éd. Brunhilde Wehinger (Stuttgart: Steiner, 1997) 126-40.

³¹ C'est juste cette différenciation qui manque à l'excellente étude d'Antoinette Ehrard, "L'esthétique de Zola – étude lexicologique de ses écrits sur l'art," *Les Cahiers naturalistes* 58 (1984): 133-50, ici 149.

querelle cesse. L'idée d'expérience entraîne avec elle l'idée de modification. Nous partons bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible; mais, pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous produisions et que nous dirigions les phénomènes; *c'est là notre part d'invention, de génie dans l'œuvre.*³²

Le tempérament doit néanmoins toujours suivre le but général de l'expérience.³³ Zola se résout à "accepter" l'expression littéraire et la rhétorique personnelle comme tempérament de l'écrivain mais il objecte aussitôt: "Si l'on veut avoir mon opinion bien nette, c'est qu'on donne aujourd'hui une prépondérance exagérée à la forme. [...] Au fond, j'estime que la méthode atteint la forme elle-même, qu'un langage n'est qu'une logique, une construction naturelle et scientifique."³⁴ L'intervention individuelle dépend ainsi de la fonction conférée au roman, une fonction que la peinture, selon Zola, n'a apparemment pas à remplir.³⁵

Mais comment se fait-il que le tempérament soit aussi primordial pour la peinture naturaliste? Et pourquoi cette importance de l'expérimentalisme pour la littérature et non pas pour la peinture? Un argument que Zola emploie dans sa poétique romanesque contre une certaine critique peut servir d'indice: "Un reproche bête qu'on nous fait, à nous autres écrivains naturalistes, c'est de vouloir être uniquement des photographes."³⁶ Selon le romancier, cette critique perd toute pertinence avec l'expérimentalisme qu'il revendique et qui va plus loin qu'une conception réaliste, qu'une simple copie de la réalité. Mais la problématique se pose de manière complètement différente quand il ne s'agit pas de littérature. Si Zola peut se permettre de négliger la question de la forme de l'expression littéraire mais non celle de la forme de l'expression picturale naturaliste, c'est à cause de l'écart entre l'écrit et l'image. Si la vision personnelle de l'artiste, sa façon individuelle de peindre deviennent si centrales, c'est parce que c'est justement par la facture, la touche et la composition que la peinture peut visiblement se démarquer de la reproduction photographique.³⁷ La conception zolienne d'un

³² Zola, *Le Roman expérimental* 55; c'est nous qui soulignons.

³³ "C'est ainsi que la science, à mesure qu'elle avance, nous fournit, à nous autres écrivains, un terrain solide, sur lequel nous devons nous appuyer pour nous élaner dans de nouvelles hypothèses" (Zola, *Le Roman expérimental* 87; c'est nous qui soulignons). Voir Barbara Ventarola qui propose une analyse détaillée de ce qu'elle appelle "l'empirisme expérimental" de Zola – concept qui fait le lien entre "positivisme empiriste" et "spéculation hypothétique" ("Der Experimentalroman zwischen Wissenschaft und Romanexperiment – Überlegungen zu einer Neubewertung des Naturalismus Zolas," *Poetica* 42 [2010]: 277-324, ici 286).

³⁴ Zola, *Le Roman expérimental* 84.

³⁵ Il s'agit là bien sûr d'une restriction du concept même de littérature dont Zola lui-même s'est apparemment rendu compte. Ainsi, dans un article de critique littéraire intitulé "L'expression personnelle" (paru en 1878 dans *Le Voltaire*), Zola lie l'individualité à l'originalité et à la vivacité de l'expression en s'exprimant d'une façon similaire à ce qu'il fait dans sa critique d'art: "Un grand romancier est, de nos jours, celui qui a le sens du réel et qui exprime avec originalité la nature, en la faisant vivante de sa propre vie" (Émile Zola, "L'expression personnelle," *Le Roman expérimental* 210-15, ici 215). La pratique romanesque de Zola témoigne d'ailleurs d'une expression littéraire de l'auteur qui est loin d'un sobre procès-verbal. De ce fait, on a souvent parlé d'un écart entre la théorie romanesque de Zola et ses romans (voir entre autres Guy Robert, *Émile Zola – principes et caractères généraux de son œuvre* [Paris: Société d'édition Les belles lettres, 1952]; Jean Borie, *Zola et les mythes* [Paris: Éditions du Seuil, 1971]; Claude Seassau, *Émile Zola – le réalisme symbolique* [Paris: José Corti, 1989]; Klaus-Dieter Ertler, "Naturalismus und Gegennaturalismus in Frankreich: Das literarische System und seine Schwellen," *Romanische Forschungen* 117.2 [2005]: 194-204). Il est pourtant nécessaire de considérer la fonction respective des mythes, métaphores et symboles dans les romans zoliens, notamment leur fonction épistémique (voir Hans-Jörg Neuschäfer 195-197; Hans Ulrich Gumbrecht, *Zola im historischen Kontext. Für eine neue Lektüre des Rougon-Macquart-Zyklus* [Munich: Fink, 1978]; Hans-Joachim Müller, "Zola und die Epistemologie seiner Zeit," *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 5 [1981]: 74-101).

³⁶ Zola, *Le Roman expérimental* 55.

³⁷ C'est en 1859 que la photographie se trouve pour la première fois admise au Salon. Alors que Louis Figuier qui parle d'une "querelle des graveurs et des photographistes" défend l'individualité des photographes (*La photographie au Salon de 1859* [Paris: Hachette, 1860] 1 et 5), beaucoup de critiques sont peu favorables comme Baudelaire dans son article "Le public moderne et la photographie" (*Critique d'art*, éd. Claude Pichois

naturalisme pictural tient donc compte de la spécificité médiale de la peinture et doit par là différer du naturalisme littéraire.

L'accent que Zola met sur le tempérament du peintre s'explique donc jusqu'à un certain degré par cette concurrence entre photographie et peinture à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle. La négligence de cet aspect dans le contexte de la littérature, par contre, semble être due au rapport entre écriture factuelle et fictionnelle. En définissant le roman expérimental, Zola cherche à atteindre un anoblissement de la littérature, qu'il estime possible à travers sa mise en relation avec les sciences. Étant donné que les écrits littéraires et non littéraires se servent du même moyen d'expression, le langage verbal, Zola ne cherche pas à situer la différence entre la description d'une expérience médicale et un roman expérimental dans la manière d'exposer les faits mais dans leur fonction: c'est en mettant en scène des cas fictifs que la littérature a la possibilité de compléter à sa façon ce que la science peut apporter pour l'évolution de l'homme.

Si Zola considère visiblement qu'une telle possibilité n'est pas donnée à la peinture, c'est parce qu'il défend la matérialité et l'indépendance de celle-ci. Il s'inscrit ainsi dans un débat omniprésent dans la critique d'art en France au XIXe siècle et que l'on pourrait résumer comme étant la confrontation entre une esthétique idéaliste et une esthétique matérialiste. Alors que les uns soutiennent que la peinture doit transmettre une idée, une pensée en représentant par exemple des sujets religieux, mythologiques ou littéraires, les autres détractent une telle "littérisation" de la peinture. Citons comme exemple le critique d'art Albert Wolff qui s'oppose à la peinture de Manet: "M. Manet ne le fait pas exprès; il peint ces tableaux parce que l'imagination lui fait défaut; il ne fera jamais autre chose, soyez-en bien convaincus; ses toiles auront éternellement la même valeur des tons et la même absence d'idées et de recherche artistique."³⁸ Dans leur compte rendu de l'exposition universelle de 1855, les Frères Goncourt s'expriment d'une façon diamétralement opposée:

La peinture est-elle un livre? La peinture est-elle une idée? Est-elle une voix visible, une langue peinte de la pensée? [...] La peinture est-elle, en un mot, un art spiritualiste? N'est-il pas plutôt dans ses destins et dans sa fortune de tenter les yeux, d'être l'animation matérielle d'un fait, la représentation sensible d'une chose, et de ne pas aspirer beaucoup au-delà de la récréation du nerf optique? La peinture n'est-elle pas plutôt un art matérialiste, vivifiant la forme par la couleur, incapable de vivifier par les intentions du dessin le par-dedans, le moral et le spirituel de la créature? [...] Croit-on, au reste, que ce soit abaisser la peinture que de la réduire à son domaine propre [...].³⁹

Zola ne l'a jamais formulé avec autant de véhémence mais il a continué ce combat pour une peinture indépendante en refusant toute fonctionnalisation de celle-ci – une fonctionnalisation qu'il tient par contre pour nécessaire quand il s'agit de littérature. Pour affronter les deux

[Paris: Gallimard, 1992] 274-79). La comparaison avec la photographie est d'ailleurs récurrente lorsqu'il s'agit de déprécier l'art des Impressionnistes: "Copier un à un les mots du dictionnaire [de la nature], se servir de leurs yeux toujours, jamais de leur cerveau, reproduire brutalement sans aucun travail de l'intelligence l'image de la rétine, voilà l'idéal des Intransigeants. [...] Votre procédé de composition consiste à ne pas composer. Un photographe n'est pas moins artiste que vous. [...] À bien prendre alors, messieurs les Intransigeants, le jour où la photographie donnera la couleur, les épreuves coloriées par l'action solaire seront incontestablement supérieures à vos tableaux comme copies fidèles de la nature. Votre réalisme sera détrôné par un réalisme plus vrai" (Hardy (pseud. de Henri Polday), *Les Intransigeants* [1874], cité dans *New Painting – Impressionism 1874-1886*, éd. Ruth Berson, vol. 1 [Seattle, USA: University of Washington Press, 1996] 33).

³⁸ Albert Wolff, "Le Salon de 1869," *Le Figaro* 20 mai 1869: 3.

³⁹ Edmond et Jules de Goncourt, "La peinture à l'Exposition universelle de 1855," in Gérard-Georges Lemaire, *Esquisses en vue d'une histoire du Salon* (Paris: Veyrier, 1986) 201-07, ici 200.

concurrents majeurs d'un art naturaliste, les œuvres scientifiques d'un côté et la photographie de l'autre, Zola choisit donc deux stratégies différentes: alors qu'il rejette toute idée de *l'art pour l'art* en littérature, elle devient nécessaire à la valorisation de la peinture.