

CHAPITRE III

Photographie et Peinture

Comme nous l'avons vu au début du chapitre I, les peintres du XIX^e entretiennent une relation ambiguë avec la photographie. Lorsque, vers 1850, la photographie commence à prendre une place importante les peintres sont en droit de se poser des questions. Est-ce que cette nouvelle technique peut être considérée comme un art ? Si oui, la photographie ne risque-t-elle pas de prendre la place de la peinture ? En effet, celle-ci immortalise le réel plus facilement que la peinture. Certains peintres vont donc s'insurger contre cette technique alors que d'autres, comme Delacroix et Courbet, vont l'utiliser comme auxiliaire de la peinture. En tout état de cause c'est une véritable révolution qui se déroule dans le monde artistique en cette seconde moitié de siècle.

Il semble donc intéressant de confronter la photographie zolienne avec le monde pictural. On sait que Zola a eu des relations fortes avec les peintres, notamment les impressionnistes. On remarque aussi que ces relations se sont quelque peu distendues au fil des années. Il paraît alors utile de cerner dans un premier temps les relations de Zola avec la peinture. Ceci étant fait, nous étudierons alors avec précision les relations qu'ont entretenues les peintres du XIX^e siècle avec la photographie et déceler ce que la photographie a pu apprendre au contact de la peinture. Enfin, en étudiant précisément les clichés de Zola, nous établirons les liens qui unissent peinture, photographie et littérature dans des jeux baroques.

I] Zola et ses relations complexes avec la peinture de son siècle

Pour bien comprendre les sentiments de Zola à l'égard de la photographie il faut remonter jusque dans sa jeunesse. C'est au temps de l'adolescence que Zola se lie d'amitié avec Paul Cézanne. Jusqu'à la fin de sa vie il s'intéressera à la peinture avec une force plus ou moins égale. Ainsi, avant de mettre au clair les relations de l'écrivain avec la peinture et le courant impressionniste, nous allons montrer les frustrations du jeune Zola en matière de peinture et voir comment la photographie pourrait être une revanche de Zola à la fin de sa vie.

1) Le jeune Zola et la peinture : la photographie comme revanche

L'amitié qui unie Zola et Cézanne au cours de leur adolescence est exemplaire. Cézanne, le méridional, prend sous son aile protectrice le jeune Zola, parisien (italien d'origine de surcroît) encore mal intégré dans cette ville conservatrice d'Aix-en-Provence. Comme l'a écrit Armand Lanoux, Paul va être le Grand Meaulnes de ce chétif Alain-Fournier¹. Tous deux (avec Jean-Baptistin Baille) sont convaincus qu'ils feront de grandes choses dans le milieu artistique. Epris d'Hugo et de Lamartine, leur fougue romantique ne manque pas d'audace et leur donne une assurance quant à leur avenir d'artiste. Ils en sont certains, Cézanne sera ... poète de renom et Zola ... un peintre d'une originalité sans égale. Bien sûr, leurs ambitions vont s'interchanger mais il semble qu'il y a toujours eu un « peintre rentré » chez Zola. C'est en tout cas ce que pense Michel Tournier dans *Le vol du vampire*². Cette frustration de ne pouvoir aller jusqu'au bout de son idéal l'amène à écrire *L'Œuvre* en 1886 et à juger durement la peinture de son ami : « Paul peut avoir le génie d'un grand peintre, il n'aura jamais le génie de le devenir », « Paul Cézanne dont on s'avise de découvrir les parties géniales de ce grand peintre avorté. »

Mais c'est bien Zola qui est un peintre avorté, quelque peu aigri par cet échec jamais accepté. A ce titre la photographie semble profiter de cet échec ainsi que l'écrit Michel Tournier :

Nul doute que Zola ait eu un compte à régler avec la peinture, et que la photographie ait profité de ce contentieux. Car les photos de Zola relèvent davantage de cet art impressionniste qu'il n'a pas pratiqué que du roman social où il est devenu maître. Zola photographe aurait pu être l'ombre de Zola romancier, et on aurait pu trouver parmi ses clichés le « dossier » en images du pays minier (*Germinal*), des Halles (*Le Ventre de Paris*), du monde paysan (*La Terre*) ou des chemins de fer (*La Bête Humaine*). Il n'en est rien. Zola photographe n'enquête pas, il contemple, il aime. Il s'enchant de jardins, d'eaux, et surtout de visages. Pour lui, la photographie répond à une fonction de célébration³.

Donc, pour Michel Tournier, la photographie est une revanche sur la peinture. Il est plus facile de tenir un appareil photographique qu'un simple pinceau. Dans la photographie, l'écrivain semble réaliser un rêve d'adolescent. Tournier note aussi que ces clichés sont

¹Armand Lanoux, *Bonjour, Monsieur Zola*, Grasset

²Michel Tournier, *Le vol du vampire, notes de lecture*, Idées Gallimard, 1983

³*Ibid.*, p. 208

imprégnés d'impressionnisme. C'est une idée que nous serons amenés à développer plus loin. Enfin, cette fonction de « célébration » montre bien que Zola est désireux de photographier ce qui lui semble beau mais surtout ce qu'il aime et ceux qu'il aime : sa femme, Jeanne et les enfants. Ce qui incite Tournier à faire ce dernier commentaire :

Si Zola écrit avec son cerveau et son imagination, c'est avec son cœur qu'il photographie¹.

Zola photographie avec son cœur comme les peintres peignent avec leur cœur. L'écrivain dénonce les misères de son temps dans ses romans et réserve la photographie à son intimité. Comme le peintre, il choisit des sujets beaux, des modèles qu'il aime. Sa famille fait office d'inspiration, Jeanne est son égérie.

Maintenant que nous avons placé l'œuvre photographique dans un contexte pictural il est indispensable d'étudier les liens qui unissent Zola à l'impressionnisme pour mieux faire ressortir les caractères impressionnistes des clichés de Zola.

2) Zola et l'impressionnisme: du soutien inconditionnel ...

Le Zola critique d'art est souvent mis à mal. Mais l'écrivain n'a jamais prétendu être un esthète comme l'était Baudelaire. Seulement, il a prêté sa plume à de jeunes peintres novateurs et ambitieux. De là restent un certain nombre de critiques virulentes qui nous éclairent sur les conceptions esthétiques de Zola en matière d'art pictural. D'ailleurs, le texte suivant résume parfaitement ses idées en matière de peinture :

Il est indispensable que la grande peinture puisse trouver des sujets dans la vie contemporaine. Je ne sais pas qui sera le peintre génial qui saura extraire l'art de notre civilisation et je ne sais comment il s'y prendra. Mais il est incontestable que l'art ne dépend ni des draperies ni du nu antique ; il prend racine dans l'humanité elle-même et par conséquent chaque société doit avoir sa conception individuelle de la beauté².

Dans ces écrits sur la peinture, il ne faut jamais perdre de vue la photographie. En effet, tout ce que Zola demande ou reproche aux peintres se retrouve dans son art photographique. Ainsi, à la lumière de cette citation, nous comprenons que Zola désire un art ancré dans la réalité contemporaine. La peinture doit « être aux prises avec le monde

¹Michel Tournier, *op. cit.*, p. 215

²Emile Zola, *Le Salon de 1875*

d'aujourd'hui, jaillir de la réalité vivante, en refléter la nouveauté, la variété¹ ». Mais alors, quel art plus que la photographie est à même de refléter la réalité puisque la photographie est l'art de l'instant. Zola rejette aussi les stéréotypes (dont les drapés antiques) comme en photographie il rejette l'académisme des portraits surchargés d'accessoires.

C'est donc auprès du courant impressionniste qu'il semble trouver refuge, du moins pour un temps. Voilà ce qu'il demande aux jeunes peintres :

Ce n'est pas après avoir vécu pendant plusieurs années avec les morts qu'on peut peindre les vivants. Il faut que nos jeunes artistes sucent dès l'enfance le sein âpre de la réalité. Alors seulement, ils verront la vie et sauront en interpréter les grandeurs vraies.

Ainsi, les impressionnistes trouvent grâce à ses yeux tant qu'ils sont les interprètes de la réalité. Mais il s'en éloignera quand ces derniers se préoccuperont plus spécifiquement de valeurs picturales. Pourtant, il ne faut pas oublier que Zola, dans sa jeunesse comme à la fin de sa vie, avait un penchant pour l'idéalisme un peu mièvre de Greuze ou d'Ary Scheffer. Il possédait d'ailleurs des œuvres de ces deux peintres et ce genre pictural se retrouve dans des romans comme *Une page d'amour* ou *Le Rêve*. Ce goût pour le pathos sentimental se lit aussi dans certains portraits comme celui qui représente Zola, Jeanne et les deux enfants, pris quelques mois avant la mort de l'écrivain. Tous les quatre se tiennent la main en une chaîne indivisible, symbole d'une union éternelle (**document n°28 page 52**).



-28-

¹Dominique Fernandez, *Le musée d'Emile Zola, Haines et passions*, Stock, 1997, p. 7.

Ce côté sentimental se retrouve aussi dans les portraits de Denise en communiant, fidèle reflet d'Angélique, l'héroïne du *Rêve* dans sa robe de mariée (**document n°29 page 53**). Ces clichés privilégient le regard vide, perdu dans une rêverie romantique. Manifestement, Zola ne s'est pas totalement démarqué d'Hugo et de Lamartine.



-29-

Bien sûr, Zola ne s'est pas arrêté à ce niveau de peinture. Les impressionnistes sauront, dans un premier temps, combler ses attentes. Mais que désire Zola en matière picturale ? Tout d'abord, il rejette la soumission au passé ainsi que l'académisme des peintres reconnus, tels Cabanel ou Carolus-Duran. Concernant les paysages, Zola dénigre la peinture idéalisée des paysages qu'ont laissée Poussin ou Claude Lorrain. Il désire aller au-delà des paysages à la Ovide ou à la Honoré d'Urfé. En cela, les impressionnistes, artistes du plein air, vont le combler :

Ils emportèrent leur boîte de couleurs dans les champs et dans les prés, dans les bois où murmurent les ruisseaux, et tout bêtement, sans apprêt, ils se mirent à peindre ce qu'ils voyaient de leurs yeux autour d'eux : les arbres au feuillage tremblant, le ciel où voguent librement les nuages. La nature devint la souveraine toute-puissante, et l'artiste ne se permit plus d'estomper une seule ligne sous prétexte de l'ennoblir¹.

Dans ses clichés, Zola s'attachera à photographier une nature généreuse, anarchique et laissera de côté les jardins à la française, cette nature codifiée, réfrénée. Mais il ne suffit pas

¹Emile Zola, *Mon Salon*, 1868, Tome 12, pp. 829-830

de peindre la nature telle qu'elle est pour trouver grâce à ses yeux. Il faut le tempérament de l'artiste :

Chaque grand artiste est venu nous donner une traduction nouvelle et personnelle de la nature. La réalité est ici l'élément fixe, et les divers tempéraments sont les éléments créateurs qui ont donné aux œuvres des caractères différents. C'est dans ces caractères différents, dans ces aspects toujours nouveaux, que consiste pour moi l'intérêt puissamment humain des œuvres d'art. Je voudrais que les toiles de tous les peintres du monde fussent réunies dans une immense salle, où nous pourrions aller lire page par page l'épopée de la création humaine. Et le thème serait toujours la même nature, la même réalité, et les variations seraient les façons particulières et originales, à l'aide desquelles les artistes auraient rendu la grande création de Dieu. C'est au milieu de cette immense salle que la foule doit se placer pour juger sainement les œuvres d'art ; le beau n'est plus ici une chose absolue, une commune mesure ridicule ; le beau devient la vie humaine elle-même, l'élément humain se mêlant à l'élément fixe de la réalité et mettant au jour une création qui appartient à l'humanité. C'est dans nous que vit la beauté, et non en dehors de nous. Que m'importe une abstraction philosophique, que m'importe une perfection rêvée par un petit groupe d'hommes. Ce qui m'intéresse, moi homme, c'est l'humanité, ma grand-mère ; ce qui me touche, ce qui me ravit, dans les créations humaines, dans les œuvres d'art, c'est de retrouver au fond de chacune d'elles un artiste, un frère, qui me représente la nature sous une face nouvelle, avec toute la puissance ou toute la douceur de sa personnalité¹.

Il me semblait nécessaire d'inscrire cette longue citation dans cette démonstration car elle résume toute la pensée artistique de Zola : l'homme au cœur de l'art. Il n'est pas de tableau digne de ce nom sans le tempérament, les sentiments de l'artiste. Le tempérament chez Zola s'oppose au joli, à l'habile, au « bon goût ». C'est l'expression personnelle, l'originalité, étant précisé que cette dernière n'est pas à la recherche du bizarre, de l'étrangeté, une imagination débridée, dédaigneuse de la réalité. Le tempérament, c'est la force de la personnalité, le style personnel, la vision large, précise, nouvelle du réel qui caractérise les œuvres des génies, des grands créateurs : Courbet, Manet, Balzac ... Selon Colette Becker :

Cette défense du tempérament, héritage romantique, est pour lui essentielle : elle répond à sa volonté de s'imposer et à sa mythologie personnelle. A travers l'image idéalisée de son père, François Zola, relayée par celle de Louis Hachette, il applique au domaine des lettres le modèle du capitalisme conquérant qui lui fournissait des exemples de réussites rapides et prestigieuses. La difficulté à laquelle il se heurte est de concilier le tempérament avec l'analyse du réel, l'observation exacte, la méthode scientifique. Cet effort caractérise le naturalisme proprement zolien².

¹Emile Zola, *Edouard Manet, étude biographique et critique*, 1867

²Colette Becker, *Dictionnaire d'Emile Zola*, Laffont, 1993, p. 407

La nature est unique mais l'homme infini. C'est la nature vue à travers l'infinité humaine qui satisfait Zola. Le beau existe non pas en tant qu'il est absolu mais qu'il est relatif à chaque être humain. Zola a une soif de découvrir la nature au travers de multiples peintres pour peu que ceux-ci placent leur personnalité au cœur de leurs œuvres. Le Zola photographe n'agira pas autrement. Ce sont ses sentiments, sa personnalité qui sont au cœur de ses clichés. Rappelons-nous la formule de Michel Tournier : « Si Zola écrit avec son cerveau et son imagination, c'est avec son cœur qu'il photographie. » Pourtant l'humanité présente chez les impressionnistes est multiple. Si la nature y est belle, parfois l'humanité est dure, brutale, violente. Ces caractères sont absents des clichés zoliens comme nous l'avons vu et expliqué au chapitre II.

Pourtant, Zola s'est progressivement détaché des peintres impressionnistes. Il s'agit d'en comprendre les raisons et d'y voir les conséquences sur son œuvre photographique.

3) Zola et l'impressionnisme : ... à la rupture

La rupture d'avec les impressionnistes se fait en douceur, au fil des ans. On a trop souvent tendance à résumer cette séparation en prenant la publication de *L'Œuvre* comme l'origine de cette querelle. En effet, dans ce roman, Zola dépeint l'histoire d'un peintre raté, incompris. A cette époque, tous y ont vu les traits de Cézanne. Pourtant, il y a aussi du Manet dans Claude Lantier. La toile que ce dernier peint, *Plein Air*, est largement inspirée du célèbre tableau de Manet : *Le Déjeuner sur l'herbe*. Or, nous savons à quel point Zola aimait Manet. Mais il est avant tout un écrivain qui est fasciné par « l'échec, l'inanité des rêves non soutenus par une volonté de réussite, la "débâcle", la "débandade", la "dégringolade" des ambitions, et souvent "dans la crotte", termes plus chers à Zola que le trop intellectuel "échec"¹. » Zola n'a donc pas pris Cézanne comme modèle pour écrire son roman. Au plus s'en est-il inspiré comme tant d'autres peintres.

Non, la rupture n'est décidément pas causée par ce roman. Le fait que Zola s'éloigne des impressionnistes est source de paradoxe : Zola n'a jamais complètement adhéré au courant impressionniste. Il a défendu en eux l'audace, la volonté d'aller contre le conformisme en vogue. Par ses critiques, ce sont les révolutionnaires de la peinture qu'il célèbre. Un seul peintre trouve en l'écrivain un soutien sans faille : Manet. Par sa touche large et puissante, Manet est aux antipodes de l'impressionnisme, et Zola n'a jamais confondu l'auteur de *l'Olympia* avec ses camarades du café Guerbois. En 1875, l'écrivain voit en ce peintre « le

seul qui après Courbet se distingue par des traits authentiquement nouveaux, précurseurs de cette école naturaliste dont je rêve pour la régénération de l'art et le développement de la création chez l'homme². »

Donc, pour Zola, le seul peintre naturaliste est Manet. Bien sûr il défend tout peintre à même de faire avancer la création picturale mais il y a surtout la peinture de Manet qui lui plaît, qui est en accord avec sa doctrine naturaliste. Zola aime en Manet sa vigueur, son énergie. Inversement, il reproche aux impressionnistes d'être restés au premier stade, au stade de la promenade et de l'impression, sans se donner la peine de réparer leur « insuffisance technique » (doublée d'une paresse évidente, la critique morale est sous-entendue), pour accéder au second stade, le stade du « solide » et du « puissant ». Zola ne commet donc pas l'erreur de reproduire dans ses clichés ce qu'il considère comme les erreurs des impressionnistes. En effet, il se balade avec ses appareils photographiques au gré des promenades à bicyclette. Il choisit les paysages qu'il veut immortaliser. Après, il s'arme de patience afin de construire au mieux son cliché. Ses photographies sont charpentées, solidement construites. Choisissons pour exemple la prise de vue des bords de Seine aux environs de Verneuil (**document n°30 page 57**). Chaque plan est largement occupé. Au premier, on y trouve quelques barques amarrées près d'une péniche. Celles-ci sont perpendiculaires à la Seine qui occupe une large partie du cliché avec une barque solitaire qui donne une impression de mouvement. Enfin, le troisième plan se partage en deux-tiers d'arbres et un tiers de ciel encadré par les arbres. La photographie est donc largement soignée mais proche de la saturation. Zola, comme Manet, travaille par masse mais avec beaucoup moins de finesse.

¹Dominique Fernandez, op. cit., p. 33

²Emile Zola, Lettres de Paris, 1875, Tome 12, p. 932



-30-

Ainsi, dans ses clichés, Zola tente d'imiter au mieux des peintres comme Manet et s'éloigne de ce qu'il considère comme les imperfections de l'impressionnisme. Enfin, dans sa dernière chronique datant du 2 mai 1896 Zola lance ses dernières piques. Il dénonce « l'abus de la note claire », et se met presque, « devant ce Salon délavé, passé à la chaux, d'une fadeur crayeuse désagréable », à regretter « le Salon noir, bitumeux d'autrefois¹ ». Ce trop-plein de lumière qu'il dénonce mérite d'être étudié à part dans ses clichés. C'est pourquoi nous y reviendrons un peu plus loin.

Il convient alors de terminer en évoquant une « rencontre manquée² ». Zola n'a jamais connu la peinture de Van Gogh. Il aurait pourtant apprécié la « manière lourde, robuste, souvent agressive et brutale, le recours aux aplats colorés, la touche dense et épaisse, où Zola n'eût reconnu une tentative parallèle à la sienne³. » Ces quelques adjectifs conviennent admirablement aux paysages que Zola nous a laissés. En revanche, Van Gogh connaissait l'œuvre de Zola et l'appréciait énormément. Mais il jugeait sévèrement le Zola critique d'art : « Zola a ceci de commun avec Balzac qu'il ne comprend pas grand-chose à la peinture⁴. » Van Gogh avait sans doute raison. Et ce sont certainement ces erreurs de jugement qui transparaissent dans ses photographies : le manque de finesse, la profusion des détails au détriment de la nécessaire respiration de toute bonne photographie.

¹Emile Zola, *Peinture*, in « Le Figaro », 2 mai 1896, p. 1049

²Dominique Fernandez, *op. cit.*, p. 57

³*Ibid.*, p. 58

⁴*Ibid.*, p. 57

II] Photographie et peinture au XIX^e siècle

La révolution artistique au milieu du XIX^e siècle réside visiblement dans l'essor de la photographie. Mais le débat, à cette époque, sur le statut de la photographie comme art reste largement ouvert. Dans *Manette Salomon*, les frères Goncourt résument le conflit naissant entre peinture et photographie :

[Coriolis] eut encore contre ses tableaux que l'idée générale, l'opinion faite par la question de la représentation du moderne en peinture, soulevée par les essais, hardis jusqu'au scandale, d'un autre artiste (Courbet), était définitivement jugée. La critique ne voulut pas y revenir ; il se fit entre elle et le public une entente de parti pris pour ne pas tenir compte à Coriolis du réalisme nouveau qu'il apportait, un réalisme cherché en dehors de la bêtise du daguerréotype, de la charlatanerie du laid, en travaillant à tirer de la forme typique, choisie, expressive d'images contemporaines, le style contemporain¹.

Le problème que rencontrent donc les peintres réalistes est de peindre un réalisme en dehors de toute représentation photographique, jugée vulgaire. Il faut attendre le Salon de 1859 pour y voir l'entrée de la photographie. Mais un peintre comme Courbet s'est largement inspiré de la photographie, notamment dans ses nus. Nous allons donc voir ce qu'il en est et rapprocher cette peinture des clichés pris par Zola de Jeanne largement dévêtue. Ceci étant fait, nous reviendrons sur les influences impressionnistes qui s'exercent sur Zola en matière de lumière, souci constant du Zola photographe.

1) Delacroix, Courbet et Zola : Peindre et photographier le nu

Courbet a suscité de nombreux scandales de par ses peintures de nus. En effet, ses nus obéissent à la règle principale de la photographie qui veut qu'elle soit le reflet de la réalité et la négation de l'idéal. Dans les années 1850, le nu photographique et la peinture qui s'en inspirait étaient dignement fustigés. Dans *La Revue des deux mondes*, Henri Laborde dénonçait : « La photographie est l'effigie brute de la réalité plutôt que la vérité. Par son caractère propre, elle est à la fois la négation du sentiment et de l'idéal. Elle produit de tristes effigies de l'être humain, sans aucun style, dont ce qu'on appelle aujourd'hui le réalisme est le résultat². » Donc, ce qui choquait dans la peinture de Courbet c'était la reproduction fidèle des

¹Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, p. 428

²1er avril 1856, cité in *L'art du nu au XIX^e siècle : le photographe et son modèle*, Hazan, Bibliothèque Nationale de France, 1997, p. 84

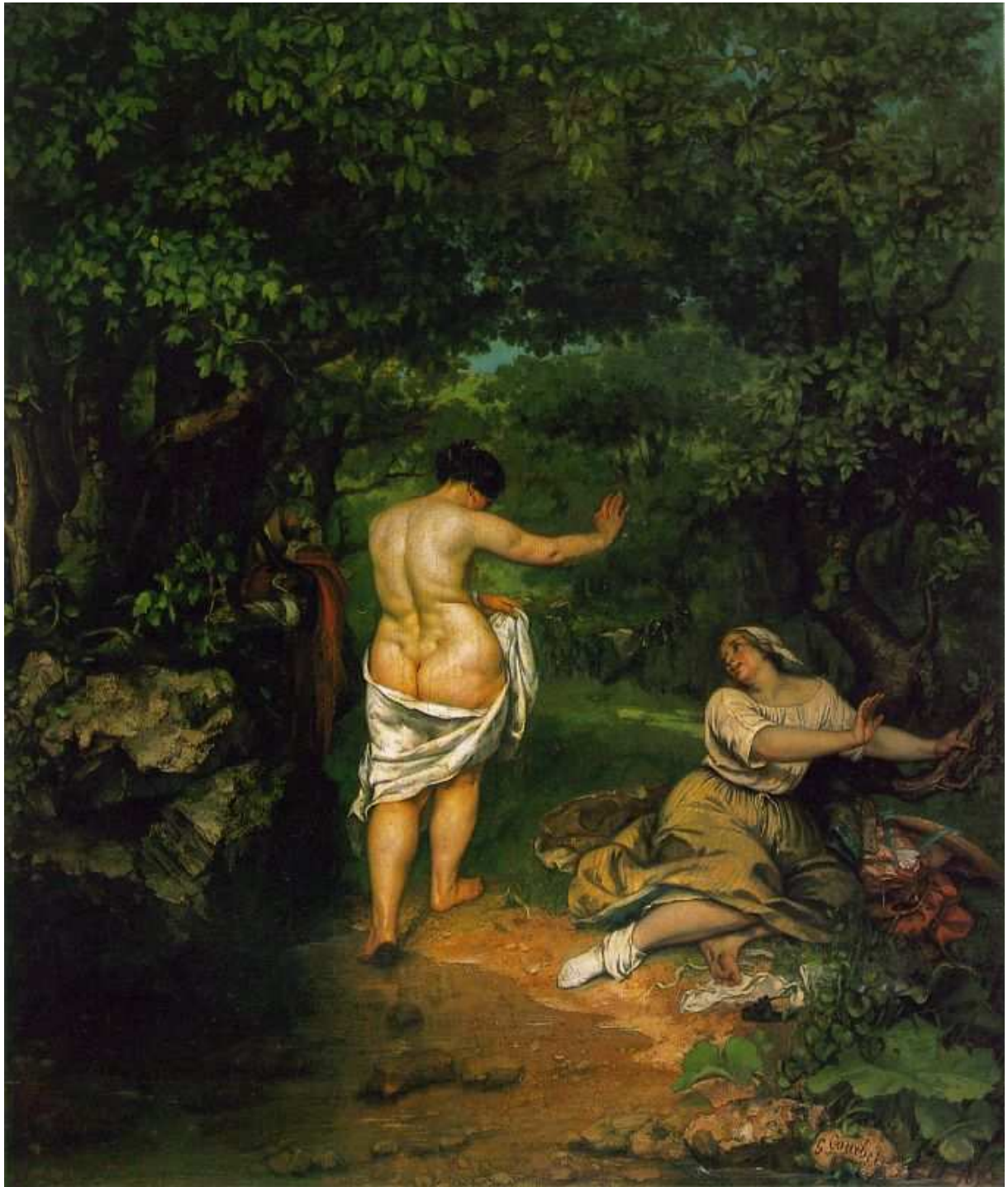
corps avec ses imperfections, tels les boursouflures des *Baigneuses* (1866) (**Planche I**) ou la chair marquée par le corset du modèle de *La Source* (1868).

Pourtant, si l'on est libre de critiquer le réalisme de Courbet, il semble injuste d'en imputer les causes à la photographie. Certes, la photographie est l'exact reflet de la réalité dans ce qu'elle a d'imparfait mais aussi de beau. Il est intéressant d'observer un daguerréotype de Jacques-Antoine Moulin qui, entre 1851 et 1855, fit un portrait intitulé *Baigneuses*, comme le tableau de Courbet (**document n°31 page 59**).



-31-

Et ici, le nu met en valeur la beauté de la femme, beauté idéale obtenue à partir de la réalité. Courbet aurait pu avoir pour modèles les dames de Moulin et obtenir un tout autre tableau. La photographie n'est qu'un prétexte à dénoncer le réalisme pictural. D'ailleurs nous reproduisons ici la photographie d'Henriette Bonnion que Courbet prit comme modèle pour peindre *Les Baigneuses* (**document n°32 page 60**). Ce n'est pas tant la photographie que le modèle qui fait le tableau.



Gustave Courbet
Les Baigneuses, 1866

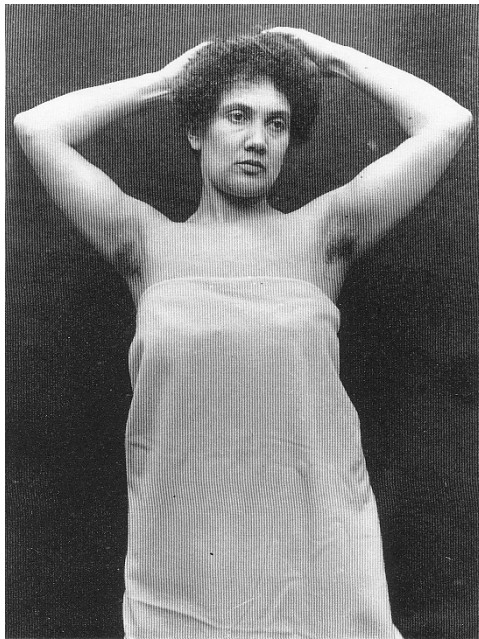


-32-

Delacroix, quant à lui, se range parmi ceux qui refusèrent de signer la protestation « contre toute assimilation de la photographie à l'art¹ ». Pendant quelques années il s'y intéresse de près. En 1854, il commande à Eugène Durieu une série de vingt-six poses d'après des modèles nus. Il est le premier grand artiste à en faire usage dans des dessins et un tableau, pratique devenue commune à partir des années 1870. Mais ces nus font preuve d'un académisme rejeté par Courbet.

A la fin de ce siècle, Zola réalise des « nus » photographiques. Ce mot est volontairement mis entre guillemets car nous ne lui connaissons que des portraits de Jeanne avec, au minimum, le corps drapé (**document n°33 page 61**). Certains considèrent que Zola n'a pas pu ne pas aller plus loin dans le nu. A-t-il détruit ces clichés ? Sont-ils encore cachés afin de ne pas nuire à l'image de l'écrivain ? En tout état de cause, ces clichés sont intéressants à plus d'un titre. Nous venons de voir que le nu photographique a déjà un long passé rempli de polémiques. Zola photographie Jeanne vêtue d'un simple drap. Il utilise le drapé antique qu'il critiquait trente années plus tôt à propos de la peinture. Ces portraits font donc preuve d'un certain académisme. Pourtant, il ose les vues de trois-quart arrière, encore audacieuses à l'époque. Il ne craint pas non plus de montrer la réalité du corps comme le duvet sous les bras, ce que l'on ose très peu en peinture.

¹B.N.F., *op. cit.*, p. 92



D'autres clichés immortalisent Jeanne légèrement dévêtue mais avec les cheveux longs, comme au moment de la toilette. Zola entre dans l'intimité de sa compagne et ne craint pas de la montrer dans les aspects quotidiens de la vie (**document n°35 page 61**).



On remarque toujours une préférence pour le trois-quart arrière qui met en valeur le cou et le haut du dos, partie du corps sensible à la lumière de par la colonne vertébrale qui projette des ombres (**document n°36 page 62**). La base de la nuque est une zone érogène primordiale chez le Zola écrivain. Un seul exemple suffit à le démontrer :

Mais on voyait nettement le profil de sa petite tête ronde, aux cheveux blonds et coupés court, un exquis et sérieux profil, le front droit, plissé par l'attention, l'œil bleu ciel, le nez fin, le menton ferme. Sa nuque penchée avait surtout une adorable jeunesse, d'une fraîcheur de lait, sous l'or des frisures folles¹.

La lumière sur le visage estompe les imperfections alors que le visage peu éclairé fait deviner quelques rides. Zola va donc s'ingénier à éclaircir ces portraits au maximum, quelquefois trop, afin de ne laisser qu'un portrait parfait de Jeanne. La technique photographique permet donc d'idéaliser un modèle. Le réalisme photographique n'a plus vraiment de sens, déjà à cette époque.



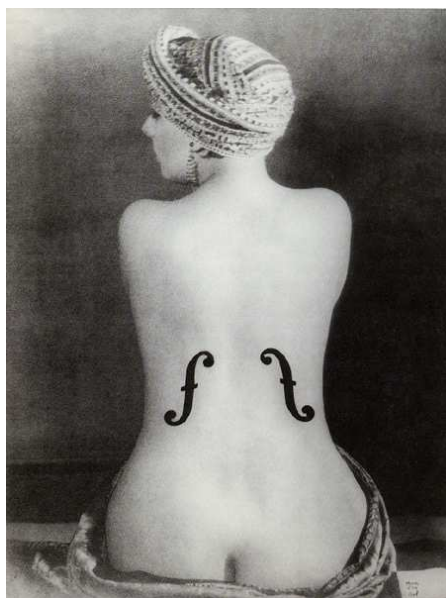
-36-

Ces photographies semblent être l'œuvre d'un jeune adolescent qui découvre le corps de sa bien-aimée. Zola retrouve effectivement une nouvelle jeunesse avec Jeanne. Sa relation avec cette dernière est pure. Il respecte son corps, le modèle dans un drapé. Il transparaît un tel idéal de beauté qu'il est à se demander si Zola a effectivement réalisé des nus plus audacieux.

Enfin, les vues de trois-quart arrière se rapprochent de ce qu'on appelle les callipyges, photographies prises de l'arrière dont les plus célèbres sont de Man Ray. En 1924, ce dernier réalise le *Violon d'Ingres* (**document n°37 page 63**). Si l'on excepte le trucage surréaliste

¹Emile Zola, *Le Docteur Pascal*

nous obtenons la même mise en valeur du dos, moins dénudé chez Zola pour les raisons que nous avons exposées auparavant. Nous retrouvons le visage tourné vers la gauche, le jeu d'ombre et de lumière¹ tout au long de la colonne vertébrale. Les nus de Zola se placent donc entre académisme idéal et innovation audacieuse, ce qui donne droit à l'écrivain d'avoir sa place légitime dans l'histoire de la photographie.



-37-

2) L'impressionnisme en photographie : la lumière

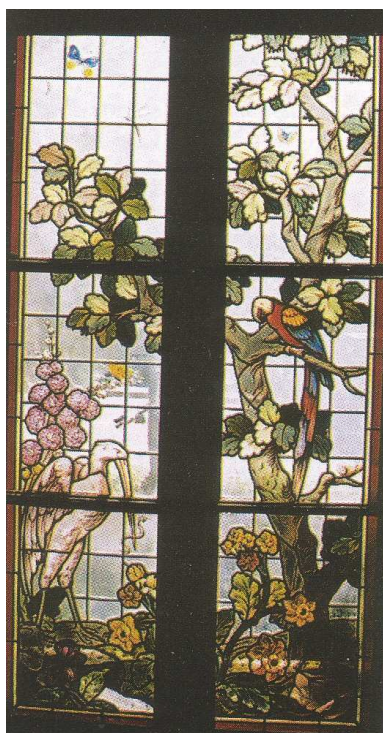
On sait que Zola avait, pour meubler son intérieur, des goûts pour le moins hétéroclites. Que ce soit rue de Bruxelles ou à Médan il trahit un faible pour le « kitsch médiéval² ». Il sait faire preuve d'un manque de goût accentué par une accumulation démesurée, ce qui conforte le jugement de Van Gogh sur le Zola critique d'art. Pourtant, à Médan, un élément du décor retient toute notre attention : les vitraux. Ceux-ci ont été réalisés par le peintre-verrier Henri Baboneau. La correspondance que Zola entretenait avec l'artisan révèle à quel point il se souciait des moindres détails :

Je tiens absolument à ce que tout, les animaux, les arbres, les feuillages, les fleurs, jusqu'aux petits oiseaux et aux papillons, soient découpés par des plombs. C'est uniquement cela qui donnera du caractère à l'ensemble. Ce que vous pouvez peindre sur le fond, ce sont des insectes, mouches, abeilles, demoiselles, quatre ou cinq par fenêtre¹.

¹Emmanuelle de l'Ecotais, Alain Sayag, *Man Ray*, Seuil, Centre Georges Pompidou

²Dominique Fernandez, *op. cit.*, p. 20

Pour la grande baie, côté cour, il réclame un paon, « avec la queue redressée et étalée² » (**document n°38 page 64**). Quel rapport alors avec la photographie et la peinture ? Le vitrail est une œuvre d'art qui naît de la lumière. Sans elle, le vitrail est sombre, les couleurs sont ternes. Un rayon de lumière fait vivre l'œuvre d'art pour un instant. C'est donc la lumière qui est à la source de l'art, telle semble être la conviction de Zola. Le vitrail n'en est qu'un révélateur même s'il n'a pas de lien direct avec la peinture impressionniste.



-38-

Zola s'intéresse aux impressionnistes d'abord pour leur démarche qui est de peindre à l'extérieur de l'atelier. L'école du plein air capte la lumière sur les êtres et les choses. Dans une chronique du *Messenger de l'Europe* de 1879 il trouve essentiel dans cette école le réalisme « cherchant la vérité dans les jeux innombrables de la lumière³. » En 1880, dans *Le Voltaire*, l'écrivain écrit encore que ces peintres contribuent au naturalisme contemporain par « une recherche plus exacte des causes et des effets de la lumière, influant sur le dessin aussi bien que sur la couleur⁴. » Nous passons sur l'importance de la lumière dans ses écrits pour en arriver à la photographie.

¹in Dominique Fernandez, op. cit., p. 21

²Ibid., p. 22

³Emile Zola, *Lettres de Paris*, « Le Messenger de l'Europe », juin 1879, Tome 12, p. 1003

⁴Emile Zola, *Le naturalisme au Salon*, « Le Voltaire », du 18 au 22 juin 1880, Tome 12, p. 1016

Si Zola retire quelque chose de la peinture impressionniste c'est bien la lumière, souci constant de l'opérateur. Nous avons déjà vu auparavant, dans ses notes d'exil, combien la lumière le préoccupait. Dans ses notes sur la photographie¹ il teste en permanence les temps de lumière pour imprimer les plaques :

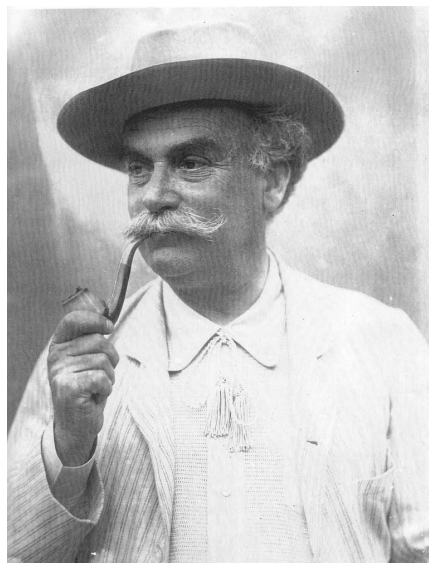
Avec du 30/40

En mai, par un temps assez clair, dans le jardin, les meilleures reproductions des tableaux que j'ai faites ont posé environ vingt secondes, avec le diaphragme 3².

Il utilise donc la lumière pour mettre en valeur les traits des visages ou, inversement, assombrit afin de cacher les défauts. Il écrit lui-même que la vérité vient de la lumière. Cacher la vérité, du moins l'estomper, implique une lumière moins forte ou créatrice d'ombres.

D'une manière générale, les paysages photographiés par Zola sont très lumineux. Il a d'ailleurs du mal à photographier les sujets en habits clairs tant ceux-ci se confondent avec la clarté du paysage. La lumière inonde les rues de Médan. Jusqu'à ce cliché de Jeanne à l'ombrelle dont nous reparlerons par la suite.

Enfin la lumière illumine à merveille deux portraits qui, à mon sens, constituent les plus beaux clichés de Zola. Il s'agit tout d'abord du portrait de Georges Charpentier, l'éditeur de Zola (**document n°39 page 65**). La lumière inonde le cliché des vêtements clairs au visage buriné dont les yeux sont soulignés par des traits de lumière. Même le fond clair nimbe le sujet d'une aura qui donne un cet homme de pouvoir un aspect tendre et généreux.



-39-

¹ Alain Buisine, *Emile Zola, notes sur la photographie*, « Les Cahiers Naturalistes », 1992, n°66

² *Ibid.*, p. 332

Merveilleux cliché aussi que celui de la jeune Paulette Brulat, fille de Paul Brulat qui, en 1898, publia un livre sur l’Affaire (**document n°40 page 66**). Comme dans le cliché précédent la lumière jaillit du bas vers le visage enfantin. Les cheveux sont aussi éclairés de manière plus maladroite trahissant une surexposition. Mais le fond plus sombre que sur le cliché de Charpentier met davantage en valeur la fillette. Le sujet éclairé ne se confond pas, comme si souvent chez Zola, avec un entourage trop clair.



-40-

La lumière est donc la clé des photographies zoliennes. Certes, c’est une préoccupation partagée par tous les photographes. Mais Zola semble obnubilé par ce problème qu’il ne maîtrise pas entièrement. Les essais, les erreurs du photographe mettent en valeur cette constante préoccupation de la lumière vraie, naturelle. La lumière est le seul lien qui unisse fortement Zola au courant impressionniste même si l’écrivain dénonce, dans sa dernière critique, le trop-plein de lumière des peintres de cette époque. Comme s’il se faisait à lui-même le reproche de ne pas savoir toujours jouer avec elle. Car sa critique va admirablement bien à certains de ses clichés :

Même ce qui redouble mon étonnement, c’est la ferveur des convertis, l’abus de la note claire qui fait de certaines œuvres des linges décolorés par de longues lessives. [...] Il [le Salon] était trop noir, mais celui-ci [le Salon de 1896] est trop blanc. Et moi qui me suis si violemment battu pour le plein air, les tonalités blondes,

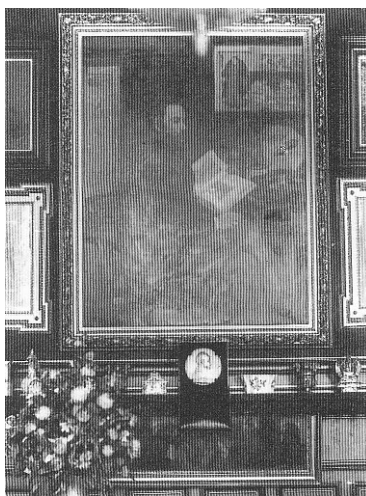
voilà que cette file continue de tableaux exsangues, d'une pâleur de rêve, d'une chlorose préméditée, aggravée par la mode, peu à peu m'exaspère, me jette au souhait d'un artiste de rudesse et de ténèbres¹ !

III] Le goût du jeu entre peinture et photographie

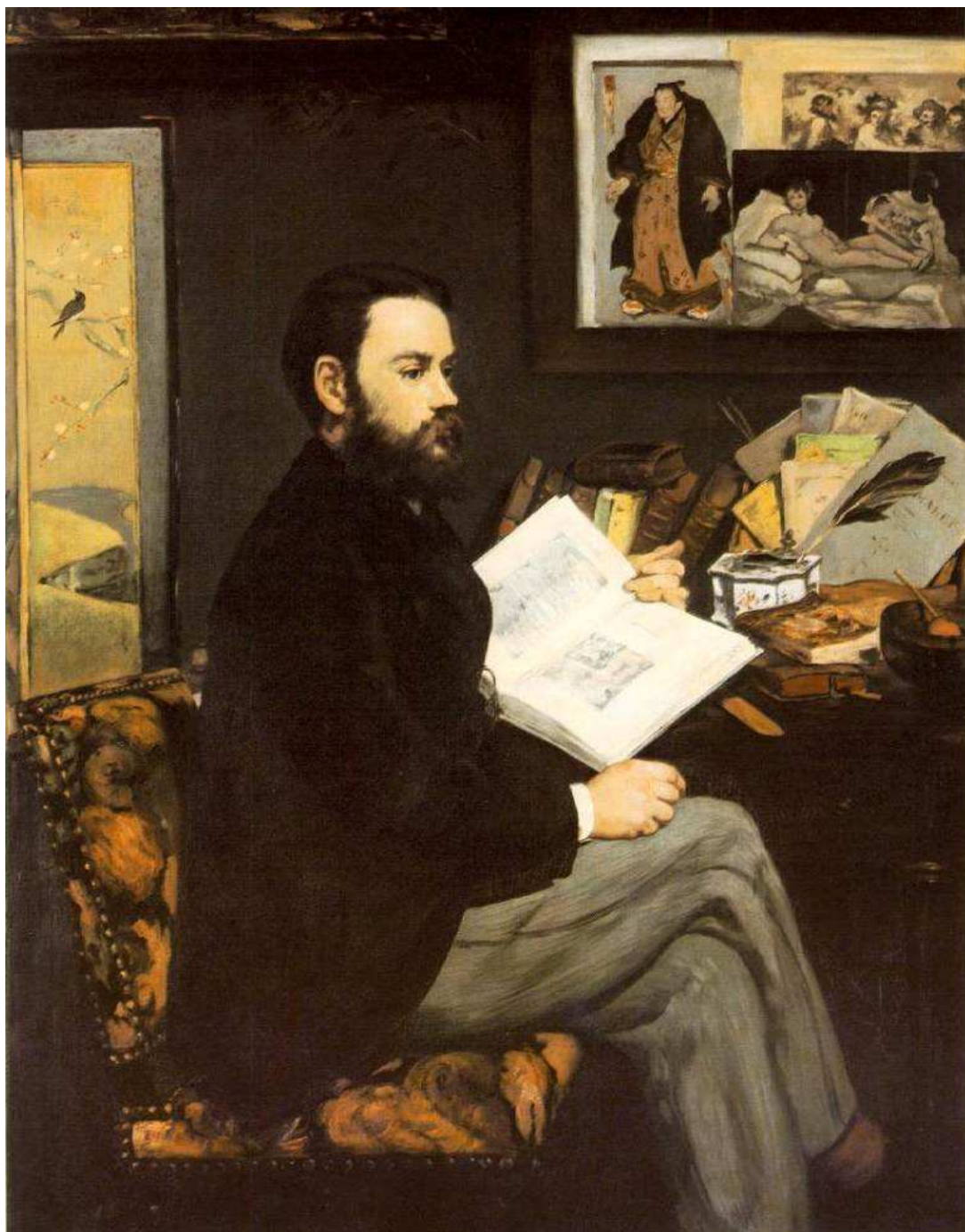
Photographier est, pour Zola, un moment de détente qu'il s'offre dans une dure journée de labeur. Il s'ingénie donc à expérimenter différents appareils, différents temps de pose, différents points de vue. L'art du photographe est de savoir jouer avec tous les paramètres qu'il a à sa disposition. Mais, il est intéressant de constater comment Zola joue dans le jeu. Notamment par le truchement de la peinture. Il installe ainsi un va-et-vient entre peinture et photographie s'apparentant à un système que l'on appelle en littérature l'intertextualité. De plus, Zola semble avoir une conception baroque de la photographie qui se devra d'être étudiée. Enfin, nous serons obligés de nous intéresser aux liens qui unissent peinture, photographie et littérature autour du singulier roman qu'est *Rome*.

1) Intertextualité photographique

Au premier degré de cette intertextualité entre peinture et photographie nous trouvons un certain nombre de clichés représentant de véritables tableaux. C'est le cas pour le tableau de Manet, peint en 1868, représentant Emile Zola (**document n°41 page 67**). D'ailleurs, déjà ce tableau, outre le portrait de Zola (**planche II**), représente d'autres œuvres d'art : un samouraï japonais, *l'Olympia* de Manet et *Les Buveurs* de Vélasquez. L'enchâssement des œuvres d'art forme un tout spirituel qui souligne fidèlement le goût de Zola pour ces jeux que permettent facilement la photographie.



¹Emile Zola, *Peinture*, « Le Figaro », 2 mai 1896, Tome 12, p. 1049



Edouard Manet
Emile Zola, 1868

Planche II

Un autre cliché représente le pastel de Manet offrant le visage d’Alexandrine. Cette dernière fut, en effet, modèle pour les jeunes peintres impressionnistes. En regard de ce portrait se trouve une photographie de Zola comme si les deux époux s’observaient. Ce cliché dénote tout d’abord à quel point Zola aime Manet jusqu’à en photographier toutes ses œuvres en sa possession. Photographier une photographie est aussi une source d’inspiration. Dans ce domaine, il réalise des natures mortes de daguerréotypes immortalisant le jeune Zola et son père ou Zola enfant (**document n°42 page 68**). A chaque fois, le daguerréotype photographié repose sur les éditions des romans de Zola. Ces clichés se veulent symboliques. En effet, le daguerréotype où figure son père repose sur les traductions étrangères de Zola. Comme s’il voulait rappeler que l’écrivain est d’origine italienne, origine qu’on lui rappellera lors de l’Affaire Dreyfus.



-42-

L’autre cliché du daguerréotype du jeune Zola se veut le symbole d’une « vie de travail, de combat et de victoire¹ ». D’ailleurs le médaillon sur lequel est écrit « Hommage à Emile Zola » semble écraser tout le cliché. C’est donc à des jeux hautement symboliques que se livre Zola dans ses photographies.

Au second degré de l’intertextualité nous trouvons des clichés dont l’inspiration réside dans des tableaux déjà existants. On sait que Zola aimait à photographier Jeanne, sa muse photographique. Il la représente à plusieurs reprises abritée sous une ombrelle. Elle semble alors échapper d’une toile de Monet. Jeanne venant à la rencontre de Zola sur la route de Verneuil (**document n°43 page 69**) est certainement inspiré du tableau de Monet peint en

¹Massin, op. cit., p. 180



Claude Monet
La jeune femme à l'ombrelle, 1896

Planche III

1886 : *La femme à l'ombrelle* (**Planche III**). On retrouve d'ailleurs dans ce cliché ce bain de lumière qu'il aimait tant chez les impressionnistes. Dans le tableau de Monet, la robe de la jeune fille se confond avec le ciel. Ici, la robe de Jeanne ne se détache pas de la couleur blanche du chemin. La position de l'ombrelle face au soleil (comme en témoigne l'ombre de Jeanne au sol) est l'exacte réplique de *La promenade*. *La femme à l'ombrelle*, tableau plus tardif de Monet, qui date de 1875 (**Planche IV**). Dans cette œuvre, tout comme dans la photographie, la jeune fille dirige son ombrelle vers la source de lumière qui jaillit de la gauche. Même la littérature vient souligner l'importance de ce cliché pour Zola :

Elle, abritée un peu par son ombrelle, s'épanouissait, heureuse de ce bain de lumière ainsi qu'une plante en plein midi¹.



-43-

Le cliché montrant Denise et Jeanne à l'ombrelle (**document n°44 page 70**), quant à lui, rappelle un autre tableau de Monet, peint en 1867 : *Femmes au jardin à Ville-d'Avray* (**Planche V**). Le centre du cliché est occupé par les jeunes femmes entourées de nature. Or, dans ce cliché comme dans le tableau, Zola attache autant, sinon plus, d'importance aux arbres qu'aux sujets. Il imite aussi l'éclat des robes blanches éclairées par une trouée de lumière dans les arbres. A propos de ce tableau Zola écrivait en 1868 :

L'année dernière, on lui a refusé un tableau de figures, des femmes en toilettes claires d'été, cueillant des fleurs dans les allées d'un jardin ; le soleil tombait droit sur les jupes d'une blancheur éclatante ; l'ombre

¹Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, Tome 6, p. 1194



Claude Monet
La promenade. La jeune femme à l'ombrelle, 1875



Claude Monet
Femmes au jardin à Ville d'Avray, 1867

tiède d'un arbre découpait sur les allées, sur les robes ensoleillées, une grande nappe grise. Rien de plus étrange comme effet.

On ne peut donc pas imaginer que Zola n'ait pas pensé à ce tableau et à ce texte lorsqu'il a pris cette photographie.



-44-

Enfin, un dernier cliché semble s'inspirer d'un tableau célèbre. Lors de son exil en Angleterre on sait que Zola photographiait beaucoup sa petite famille venue passer des vacances. Il n'hésite pas à les mettre en scène à une fenêtre de « Penn » (**document n°45 page 71**) en un « spirituel clin d'œil au *Balcon* de Manet¹ » (**Planche VI**). Zola respecte du mieux qu'il peut les différents plans des personnages : le premier situé plus bas (Jacques), le second situé plus haut (Denise) et le troisième plus grand (Jeanne). La lumière, comme dans le tableau, vient de face et se reflète dans les robes blanches. L'attachement à Manet n'est donc plus à démontrer puisqu'il est à la source de nombreux clichés de Zola tant dans le sujet que dans la facture.

¹Dominique Fernandez, op. cit., p. 31



Edouard Manet
Le Balcon, vers 1868-1896



-45-

2) Une photographie baroque

A vouloir chercher une inspiration picturale aux photographies zoliennes nous sommes amenés à remonter dans le temps de l'histoire de l'art. Zola avait un goût pour la modernité sans jamais renier le passé. Son intérieur le prouve, fait de pièces du moyen âge, inspiré de la Renaissance ou du style gothique. En photographie, il utilise, comme nous l'avons vu, des techniques toutes modernes issues des impressionnistes mais n'hésite pas à puiser dans le passé.

C'est le style baroque qui semble convenir à nombre de clichés. Baroque dans le sens du jeu, de la surprise créée. Le baroque introduit en art la notion de jeu comme le trompe-l'œil, les perspectives fuyantes, les jeux de miroirs. Zola, dans beaucoup de clichés, va agir de même. Il aime se photographier en train de ... photographier. Non pas à l'aide d'un miroir mais grâce à un appareil qu'il met au point lui-même et permettant de déclencher un appareil

photographique à distance à l'aide du pied. Le photographe photographié par lui-même est son sujet favori (**document n°46 page 72**).



-46-

Mais il aime aussi photographier Jeanne en train de le photographier. Il parvient à réaliser le rêve du peintre de se peindre en train de peindre son modèle !

Il laisse aussi un curieux cliché qui le représente avec l'une des chambres dont il se servait pour ses portraits. Prise devant un mur de la propriété de Médan, la photographie superpose la tête de Zola et un soleil dessiné sur un mur. La perspective est donc niée et crée une aura *quasi* surnaturelle autour de l'écrivain.

Enfin, toujours dans cette veine baroque, Zola utilise les jeux d'ombres. Pour cela, il installe une toile blanche dans son jardin devant laquelle il réalise des portraits. La lumière arrive de face et projette des ombres sur la toile blanche. Le baroque confine au surréalisme lorsque Zola se met en scène serrant la patte d'une statuette de chien et saluant à l'aide de son

chapeau (**document n°47 page 73**). Scène reproduite en ombres chinoises sur la toile. On ne saurait s'empêcher de songer aux clichés de Man Ray utilisant les ombres des sujets photographiés.



-47-

Zola ne se prend donc pas toujours au sérieux dans ses photographies et n'hésite pas à se mettre en scène pour le plaisir de réaliser des clichés fantasques et rompre définitivement avec l'académisme en vogue à l'époque tout en n'utilisant jamais le trucage lors du développement, ce qui était courant déjà à ce moment.

3) Rome : entre architecture, photographie et littérature

Zola n'est jamais allé en Italie avant le voyage de 1894, entrepris pour ramasser la documentation nécessaire à son prochain roman sur les milieux du Vatican. Il sera ébloui par les œuvres d'art fortes qui animent la ville. Il voit dans ces œuvres le caractère fort des artistes qu'il souhaite trouver en chaque œuvre d'art et qu'il ne trouve pas toujours chez les impressionnistes.

Zola va donc photographier Rome. Pas tant pour aider à l'écriture de son futur roman que pour garder une trace de son passage. En effet, ses notes de voyage lui seront plus utiles pour écrire que ses photographies qui sont encore, à cette époque, anecdotiques. Pourtant, nous allons retrouver dans le roman le même climat qui transparaît dans les photographies des ruines : la fascination pour la grandeur et la décadence d'une civilisation. Si nous observons cette série de clichés nous avons le sentiment d'être en face d'un monde de désolation. Les ruines ne sont pas mises en valeur par une lumière forte. Au contraire, elles sont plutôt

sombres. Les ruines saturent les clichés. De plus, des photographies d'un enterrement renforcent cette impression de tristesse et de mélancolie. Nostalgie d'une grandeur passée, à jamais détruite.

Voilà ce qu'écrit Zola à propos du Forum qu'il a photographié :

Puis, l'autre surprise, pour Pierre, fut le Forum, partant du Capitole, s'allongeant au bas du Palatin : une étroite place resserrée entre les collines voisines, un bas-fond où Rome grandissante avait dû entasser les édifices, étouffant, manquant d'espace. Il a fallu creuser profondément, pour retrouver le sol vénérable de la République, sous les quinze mètres d'alluvions amenés par les siècles ; et le spectacle n'est maintenant qu'une longue fosse blafarde, tenue avec propreté, sans ronces ni lierres, où apparaissent, tels que des débris d'os, les fragments du pavage, les soubassements des colonnes, les massifs des fondations¹.



-48-

Le texte accompagne donc fidèlement les photographies. Les ruines ne sont plus que les modestes témoins d'une flamboyance passée (**document n°48 page 74**). Zola voit dans ces ruines, comme dans les peintures de Michel-Ange, le caractère d'hommes qui font la qualité de ces œuvres architecturales.

Mais lorsqu'il met en valeur un monument dans son texte, cette mise en valeur apparaît sur la photographie. Il en va ainsi du temple de Vespasien :

[...] tandis que les colonnes qui restent du temple de Vespasien, isolées, debout par miracle au milieu des effondrements, ont pris une élégance fière, une souveraine audace d'équilibre, fines et dorées dans le ciel bleu².

¹Emile Zola, *Rome*, Tome 7, p. 631

²Emile Zola, op. cit., Tome 7, pp. 516-517

C'est exactement ce que nous offre le cliché de l'église Santa Luca avec, à droite, les colonnes du temple de Vespasien, isolées mais illuminées par le soleil (**document n°49 page 75**).



-49-

Un exemple encore plus frappant que celui de la colonne Trajane :

Puis, ce fut plus bas encore, une vision rapide qui acheva de le passionner. La rue faisait de nouveau un coude brusque, lorsque, dans l'angle, une trouée de lumière se produisit. C'était, en contrebas, une place blanche, comme un puits de soleil, rempli d'une aveuglante poussière d'or ; et, dans cette gloire matinale, s'élevait une colonne de marbre géante, toute dorée du côté où l'astre la baignait à son lever, depuis des siècles. Il fut surpris, quand le cocher la lui nomma, car il ne se l'était pas imaginée ainsi, dans ce trou d'éblouissement, au milieu des ombres voisines.

- La colonne Trajane¹.

Le cliché considère ce monument du même côté que le décrit le roman (**document n°50 page 76**). Nous voyons distinctement la rue qui fait un coude, la place inondée de soleil et la colonne Trajane baignée de lumière et mise en valeur par les ombres des bâtiments voisins. Assurément, Zola photographie non seulement les monuments qui le fascine mais le

¹ *Ibid.*, p. 651

fait au moment qui lui convient. Nous ne savons pas si, lorsqu'il écrit son roman, Zola a sous les yeux ses photographies ou s'il garde un souvenir précis de ce qu'il a vu.



-50-

On pourra alors simplement regretter que Zola n'ait pas photographié les peintures qu'il a rencontrées lors de son voyage pour voir ce qu'il en aurait fait. Toutefois, *Rome* reste un carrefour original entre ces arts si différents que sont peinture, architecture, littérature et photographie

En conclusion de ce chapitre, nous pouvons dire que la peinture est au centre de la photographie chez Zola. Cette œuvre n'est pas qu'anecdotique mais est destinée à faire progresser sa technique en cherchant toujours de nouvelles façons de photographier, de nouveaux sujets originaux à traiter. L'œuvre photographique de Zola permet aussi de mieux comprendre les relations complexes de Zola avec la peinture de son siècle. Que se soit dans ses photographies, dans ses critiques ou dans ses romans, Emile Zola reste cohérent dans ses théories. Une œuvre d'art n'est réussie que si le caractère de l'artiste transparaît, la lumière reste la clé d'une œuvre d'art digne de ce nom. C'est la lumière qui relie peinture, photographie et littérature.

Enfin, si Zola n'utilise pas ses clichés comme document d'enquête pour réaliser ses romans, il n'est pas moins fidèle dans ses écrits à ce qu'il a vu au travers de ses appareils photographiques. Comprendre le Zola photographe c'est comprendre le Zola écrivain.