

« J’irai te voir pour te serrer la main... »

Alain Pagès

« *Mon cher Émile, / Je viens de recevoir de retour d’Aix le volume la Terre, que tu as bien voulu m’adresser. Je te remercie pour l’envoi de ce nouveau rameau poussé sur l’arbre généalogique des Rougon-Macquart. [...] Quand tu seras de retour j’irai te voir pour te serrer la main.* »

Ces quelques lignes de remerciement, accusant réception de l’envoi d’un roman, apparaissent, somme toute, assez banales. Mais elles font aujourd’hui l’effet d’un coup de tonnerre. À cause de la date à laquelle elles ont été écrites : le 28 novembre 1887, c’est-à-dire plus d’un an après la prétendue rupture entre Zola et Cézanne qui aurait été causée par la publication de *L’Œuvre*, en mars 1886...

J’ai contesté la thèse de cette rupture dans un article publié en 2012, sous le titre « *Les sanglots de Cézanne* » (paru dans *Impressionnisme et littérature*, sous la direction de Gérard Gengembre, Yvan Leclerc et Florence Naugrette, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012, pp. 63-72). D’autres spécialistes de l’œuvre de Zola l’avaient fait avant moi, en allant dans le même sens. Mais j’avais un argument auquel on n’avait pas songé jusque-là, fondé sur les circonstances qui ont entouré la première édition de la *Correspondance* de Zola, en 1907. La découverte de la lettre écrite par Cézanne, en novembre 1887, m’invite à reprendre cette démonstration. Je remercie vivement François Chédeville, Denis Coutagne et Alain Mothe de me donner la possibilité de le faire sur le site de la Société Paul Cézanne. Je les remercie aussi pour toutes les remarques qu’ils ont bien voulu m’adresser à cette occasion.

Je reprendrai donc ici l’essentiel des arguments que j’ai avancés en 2012, en les actualisant à la lumière de la découverte qui vient de se produire, et en ajoutant quelques remarques susceptibles de nourrir un dossier complexe, dont le contenu est passionnant.

Le procès fait à *L’Œuvre*

Commençons par rappeler le procès qui est intenté à *L’Œuvre* par de nombreux biographes de Cézanne. Ceux qui accusent Zola lui reprochent de n’avoir pas compris le génie de son ami et d’avoir voulu en donner une vision caricaturale : l’auteur des *Rougon-Macquart*, disent-ils, considérait que Cézanne était un « raté » ; il a voulu le représenter sous les traits de Claude Lantier, un artiste impuissant ; et la publication du roman, en 1886, a entraîné une rupture brutale entre les deux hommes.

Ce procès est ancien. Il a pris une forme virulente dans la biographie d’Henri Perruchot, publiée en 1956. Mais les accusations ne se sont pas affaiblies avec les années, bien au contraire. Ainsi dans sa biographie publiée en 2006, dans la collection « Folio Biographies », Bernard Fauconnier s’attache-t-il à montrer que, dès le début, l’amitié entre Zola et Cézanne reposait sur un profond malentendu qui a abouti, inmanquablement, à la rupture de 1886 : Zola, au fond, n’était qu’un polémiste de talent qui a saisi d’une manière opportuniste l’occasion qui lui était offerte de défendre Manet ; mais « *il ne [comprendait] pas grand-chose à la peinture* » (p. 67), et il ne pouvait que rester aveugle devant le génie de Cézanne.

Auteur d'une biographie publiée quelques années plus tard, en 2010, dans la collection « Folio Essais », Marcelin Pleynet fait preuve de plus d'agressivité encore. Pour lui, Zola a voulu « *détruire socialement* » et « *physiquement* » Cézanne, en faisant du peintre un « raté » et un « fou » (p. 50) : « *Zola, qui a mis avec succès son œuvre au service des vertus sociales et républicaines, comprend, confusément sans doute, mais avec force, que la sorte d'aberration, de "révolution" dans laquelle Cézanne s'est engagé, doit être dénoncée et autant que possible discréditée, détruite. Et L'Œuvre n'aura pas d'autre objectif* » (p. 67). Et Pleynet en arrive à déclarer : « *Il faudra un jour s'interroger sur la place que Zola occupe dans l'histoire idéologique de la littérature française, sur la vulgarité du naturalisme dont il se fait le chantre (notamment à la fin de L'Œuvre) et sur ce qui le rend aujourd'hui encore intouchable* » (p. 51).

Dans cet acharnement de l'interprétation critique, un ouvrage a joué un grand rôle, au cours de ces dernières années : l'essai de Philippe Sollers, *Le Paradis de Cézanne*, publié en 1995, et repris ensuite en tête du recueil *Éloge de l'infini*, en 2001. Sollers souligne que la révolution esthétique introduite par Cézanne s'est réalisée au moment même où Rimbaud écrivait ses *Illuminations* : Cézanne est le contemporain de Rimbaud ; il ne peut coexister avec l'auteur des *Rougon-Macquart* ; son « Temps » n'est pas celui de Zola, « *son ami de jeunesse, devenu, à son sujet, odieusement méprisant* » (« *Le Paradis de Cézanne* », *Éloge de l'infini*, Gallimard, « Folio », 2003, p. 17).

Des conclusions sans appel ! Et pourtant la critique zolienne, depuis longtemps, tentait de développer une autre vision. Dès la fin des années 1960, plusieurs ouvrages se sont efforcés de proposer des synthèses nuancées : la thèse de doctorat de Patrick Brady ("*L'Œuvre*" *d'Émile Zola. Roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef*, Genève, Droz, 1968) et l'étude de Robert Niess (*Zola, Cézanne and Manet. A Study of "L'Œuvre"*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1968), parues la même année, au moment où Henri Mitterand commentait, à son tour, *L'Œuvre*, dans le cadre de l'édition de la Pléiade (*Les Rougon-Macquart*, tome IV, Gallimard, « La Pléiade », 1967). Au cours des années qui ont suivi, Colette Becker s'est exprimée sur cette question lors d'une conférence donnée en 1988, à l'occasion de l'exposition proposée par le Musée d'Orsay sur « *Les années de jeunesse de Cézanne* » (conférence reprise dans la revue du Musée d'Orsay, *Quarante-huit/Quatorze*, n° 2, 1990, sous le titre : « *Cézanne et Zola. Réalité et fiction romanesque* »). De son côté, Henri Mitterand est revenu à deux reprises sur le sujet : en 2001, dans le deuxième tome de sa biographie consacrée à l'écrivain (*Zola. L'homme de Germinal – 1871-1893*, Fayard, 2001, p. 791-793) ; et, quelque temps plus tard, en 2009, dans un recueil d'essais critiques où, en dénonçant les légendes qui s'étaient accumulées, il a proposé une longue « mise au point » retraçant l'histoire des relations entre Zola et Cézanne (*Zola tel qu'en lui-même*, PUF, 2009, p. 171-204).

Les arguments avancés dans ces différents travaux ne sont pas de même nature. Mais ils ne se contredisent pas. Ils vont tous dans la même direction, qui est de réfléchir à la complexité de *L'Œuvre* et d'écarter toute lecture sommaire du roman : l'assimilation que l'on pourrait faire entre Claude Lantier et la personne de Cézanne apparaît abusive ; les angoisses de Zola – ses doutes sur l'existence et sur les visées de la création artistique – imprègnent autant le personnage de Lantier que celui qui lui fait face, le romancier Sandoz.

La démonstration prend en compte les sources du roman ou la genèse de son écriture. L'étude des sources permet d'affirmer que Zola s'inscrit dans une tradition littéraire, celle du roman de la vie d'artiste, et qu'il propose notamment une réécriture du roman de Balzac, *Le Chef-*

d'œuvre inconnu. L'analyse des clefs des personnages permet de conclure, comme le fait Patrick Brady, que Claude Lantier doit autant à Manet, à Monet ou à André Gill qu'à Cézanne ; ses tableaux, du reste, dans l'évocation qui en est faite, ne renvoient pas à l'œuvre de Cézanne. Et enfin la lecture du dossier préparatoire du roman montre quelles étaient les intentions de Zola, exprimées dès les premières lignes de l'Ébauche :

Avec Claude Lantier, je veux peindre la lutte de l'artiste contre la nature, l'effort de la création dans l'œuvre d'art, effort de sang et de larmes pour donner sa chair, faire de la vie ; toujours en bataille contre le vrai, et toujours vaincu, la lutte contre l'ange. En un mot, j'y raconterai ma vie intime de production, ce perpétuel accouchement si douloureux, mais je grandirai le sujet par le drame, par Claude qui ne se contente jamais, qui s'exaspère de ne pouvoir accoucher de son génie, et qui se tue à la fin devant son œuvre irréalisée. – Ce ne sera pas un impuissant, mais un créateur à l'ambition trop large, voulant mettre toute la nature sur une toile et qui en mourra. Je lui ferai produire quelques morceaux superbes, incomplets, ignorés, et peut-être dont on se moque. Puis je lui donnerais le rêve de pages de décoration moderne immense, de fresque résumant toute l'époque ; et c'est là qu'il se brisera. Tout le drame artistique sera donc dans cette lutte du peintre contre la nature. Mais il faudra mettre cela en drame, avoir des points saillants. (C. Becker, éd., **La Fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires. Volume VI**, Honoré Champion, 2013, p. 316)

En construisant le personnage de Claude Lantier, Zola a souhaité composer l'image d'un artiste confronté aux problèmes de la création. Il a voulu représenter « *la lutte de l'artiste contre la nature* », comme le dit l'Ébauche du roman. La référence au mythe biblique du combat de Jacob contre l'Ange surgit dès les premières lignes du dossier préparatoire, et elle occupera ensuite une place centrale dans le récit : au chapitre ix, qui développe les réflexions de Claude sur la création artistique, et dans le chapitre final, le chapitre XII, qui met en scène le suicide du peintre devant sa toile inachevée.

Certains spécialistes de l'œuvre de Cézanne entendent ces arguments : ainsi Denis Coutagne qui défend une position très équilibrée dans son *Cézanne en vérités* (Actes Sud, 2006). Mais de nombreux biographes de Cézanne demeurent imperturbables, refusant de prendre en compte le raisonnement qui leur est présenté. Leur surdité trouve son origine dans un drame considéré comme une évidence absolue : la fameuse rupture de 1886. Effectivement, tous les arguments d'ordre historique ou génétique qui peuvent être élaborés s'effondrent si l'on considère que Cézanne, en lisant le roman, s'est reconnu dans le personnage de Claude Lantier et en a été profondément blessé, parce qu'il découvrait que son ami voyait en lui un artiste raté.

La lettre accusatrice

Dans le procès fait à *L'Œuvre*, un document a joué un rôle essentiel, la fameuse lettre du 4 avril 1886 écrite par Cézanne à Zola, peu après la parution du roman. La découverte qui vient de se produire permet aujourd'hui d'affirmer avec certitude que cette lettre, présentée par de nombreux commentateurs comme un billet de rupture, est simplement une lettre de remerciement, comparable à celle qui a suivi un an plus tard, au moment de l'envoi de *La Terre*.

Mais il est important, malgré tout, de revenir sur le contenu de ce texte, principale pièce accusatrice dans le procès lancé contre *L'Œuvre* :

Mon cher Émile,

Je viens de recevoir l'Œuvre que tu as bien voulu m'adresser. Je remercie l'auteur des Rougon-Macquart de ce bon témoignage de souvenir, et je lui demande de me permettre de lui serrer la main en songeant aux anciennes années.

Tout à toi sous l'impression des temps écoulés.

Paul Cézanne

À Gardanne, arrondissement d'Aix.

Nous citons ce texte en suivant l'édition que vient de procurer Jean-Claude Lebensztejn (*Paul Cézanne, Cinquante-trois lettres, Tusson, L'Échoppe, 2011, p. 32*) à partir d'une relecture du manuscrit autographe qui permet de corriger, dans la formule finale, une erreur de transcription commise par John Rewald dans son édition de la *Correspondance de Cézanne* (il faut lire, en effet, « *sous l'impression des temps écoulés* », et non « sous l'impulsion des temps écoulés », comme le pensait Rewald).

On connaît le commentaire que John Rewald (auteur de la thèse de référence sur laquelle s'appuient toutes les études cézaniennes) a donné de ce texte. Pour lui, il n'y avait aucun doute. Cette lettre, explique-t-il, diffère des textes qui précèdent. Le ton a changé. L'emploi de la périphrase, « l'auteur des *Rougon-Macquart* », marque de la part de Cézanne une volonté de distance. « Cette lettre, qui contraste si singulièrement avec les autres, respire le regret et la tristesse et on peut la considérer comme une lettre d'adieu. Elle le fut effectivement, car avec elle se termine la correspondance entre Cézanne et Zola » (*Cézanne, Flammarion, 1986, p. 175*). On sait aujourd'hui qu'il n'en est rien, mais John Rewald aurait pu se demander pourquoi Zola n'avait pas détruit cette lettre et, surtout, pourquoi il n'y avait pas eu de réplique de sa part : s'il s'agissait d'un billet de rupture, le mettant gravement en cause, Zola aurait répondu à son ami. Quand des polémiques l'ont opposé à des proches, il a toujours tenu à s'expliquer et à mettre les choses au point. C'est ce qu'il a fait, par exemple, au moment de l'épisode du Manifeste des Cinq, dans une lettre adressée à Edmond de Goncourt, le 13 octobre 1887 (« *Si je me décide à vous écrire, c'est que la situation n'est plus nette entre nous, et que votre dignité comme la mienne exige que nous sachions à quoi nous en tenir sur nos rapports d'amis et de confrères* »).

Il était permis, en tout cas, de faire une autre lecture de la lettre du 4 avril 1886. C'est ce qu'a fait Henri Mitterand. Revenant sur l'interprétation donnée par Rewald, il a montré qu'il était difficile de voir dans ces quelques lignes une déclaration de rupture. « *Mon cher Émile* », « *tout à toi* », « *ce bon témoignage de souvenir* », remarque-t-il, ne sont pas « des mots de rupture » : « *Cézanne employait souvent le "tout à toi" dans les lettres antérieures. Ce n'est pas la première fois qu'il remercie brièvement Zola pour l'envoi d'un de ses livres. L'emploi de la périphrase, "l'auteur des Rougon-Macquart", le rappel des "anciennes années", ne sont pas non plus des inédits. Il ne déteste pas les formules un peu solennelles.* » (*Zola tel qu'en lui-même, op. cit., p. 198-199*).

Cézanne a-t-il lu l'ensemble du roman, lorsqu'il écrit sa lettre ? Il y a tout lieu de le croire. Certes, l'ouvrage vient tout juste paraître en librairie, le 31 mars. Mais il ne lui a fallu que

quelques heures pour parcourir un livre dont il connaissait déjà le sujet. Paul Alexis y avait fait allusion dès 1882, dans l'étude biographique qu'il avait publiée sur Zola (*Notes d'un ami*, Charpentier, 1882, p. 122).

En lisant *L'Œuvre*, Cézanne a fait la part des choses. Il a pu se reconnaître dans le récit proposé par les six premiers chapitres, mais il a compris aussi que la dernière partie du roman ne l'impliquait pas directement. Il n'était pas naïf ; il possédait une grande culture littéraire (tous ses biographes le soulignent, à juste titre) ; il connaissait, depuis de longues années, le projet qu'avait Zola d'écrire un roman sur les milieux artistiques ; il savait quelles pouvaient être les contraintes d'une intrigue portant sur le thème de la création : il ne s'est pas mépris sur la logique narrative d'une histoire qui devait nécessairement aboutir à la mort du personnage principal, vaincu par son ambition esthétique. Soulignons la valeur de cette périphrase, « l'auteur des *Rougon-Macquart* », dans laquelle John Rewald voit le signe d'une prise de distance. Cézanne y tient effectivement, puisqu'il utilisera une formule comparable, le 28 novembre 1887, en félicitant son ami pour « ce nouveau rameau poussé sur l'arbre généalogique des *Rougon-Macquart* ». Mais cela veut dire, dans son esprit, que *L'Œuvre* ou *La Terre* appartiennent au domaine de la fiction, et à non à celui de l'autobiographie : en ce qui le concerne, en tout cas, il n'a rien à voir avec la « généalogie » des « *Rougon-Macquart* ».

Cézanne termine sa lettre par cette magnifique formule : « *Tout à toi sous l'impression des temps écoulés.* » Si l'on se reporte au manuscrit autographe (comme l'a fait Jean-Claude Lebensztejn), on constate qu'il avait d'abord écrit : « *sous l'impression des jours écoulés* ». Le mot « *jours* » renvoyait à la réalité des souvenirs de jeunesse et à leur quotidienneté ; il a été barré, au profit de « *temps* », plus synthétique. La formule a, de toute évidence, été méditée. Cézanne ne l'a pas écrite sans en évaluer le contenu. Elle n'implique de sa part aucune espèce de reproche, mais elle possède, au contraire, une connotation positive : les « *temps écoulés* » sont envisagés d'une manière dynamique, puisqu'ils laissent dans le souvenir une « *impression* » ouverte sur l'avenir.

Après la publication de *La Terre*

Que s'est-il passé au cours des années qui ont suivi ? Après ce qui est désormais la dernière lettre échangée entre Zola et Cézanne, c'est-à-dire la lettre du 28 novembre 1887 ? Il est difficile de savoir de quelle façon les relations entre les deux amis se sont poursuivies. La lettre du 28 novembre 1887 permet de trancher un nœud gordien – de ne plus parler de rupture. C'est une lettre réparatrice, en quelque sorte, qui réintègre la lettre de 1886 dans une série ouverte, en annulant la charge accusatrice que celle-ci pouvait contenir. Mais, avec ce nouveau document, on ne gagne qu'une année. Et après 1887 ? Il est probable que Zola a continué à envoyer certains de ses romans à son ami ; mais nous ne disposons pas, malheureusement, des lettres de remerciement qui ont pu suivre. Du moins pas encore, car d'autres inédits peuvent surgir, évidemment, puisque vient de sauter le verrou du 4 avril 1886, qui interdisait de penser à la continuité de relations épistolaires.

Quelles que soient les circonstances, cependant, les deux amis se sont éloignés l'un de l'autre. La vie les a séparés. Pour essayer de comprendre quels étaient les sentiments de Cézanne dans la dernière période de son existence, on ne peut s'appuyer que sur ce que nous apprennent les témoignages des quelques admirateurs qui sont venus lui rendre visite dans sa retraite provençale : le peintre Émile Bernard, l'archéologue Jules Borély, le poète Joachim Gasquet, ou encore le collectionneur allemand Karl Ernst Osthaus. S'y ajoute la biographie d'Ambroise

Vollard, publiée en 1914. Ces témoignages sont contradictoires. Émile Bernard montre un Cézanne reprochant à Zola d'avoir voulu faire de lui un portrait malveillant dans *L'Œuvre*. Mais les propos rapportés par Joachim Gasquet, dans son *Cézanne*, publié en 1921, vont dans une direction opposée : « *La vie ! La vie ! Je n'avais que ce mot-là à la bouche. Je voulais brûler le Louvre, pauvre couillon ! Il faut aller au Louvre par la nature et revenir à la nature par le Louvre... Mais Zola m'a très bien empoigné quand même, dans L'Œuvre, vous ne vous en souvenez peut-être pas, lorsqu'il beugle : « Ah ! la vie ! la vie ! la sentir et la rendre dans sa réalité, l'aimer pour elle, y voir la seule beauté vraie, éternelle et changeante... »* (*Cézanne*, Éd. Cynara, 1988, p. 140-141). Gasquet remarque encore, à propos de *L'Œuvre* : « *Les premiers chapitres du volume toujours émurent profondément celui-ci [Cézanne], il les déclarait d'une vérité à peine transposée et intimement touchante pour lui qui y retrouvait les plus belles heures de sa jeunesse. Lorsque, ensuite, le livre bifurque avec le caractère de Lantier guetté par la folie, il sentait bien qu'il n'y avait là qu'une nécessité de plan, qu'il devenait, lui, tout à fait absent de la pensée de Zola, que Zola, en somme, n'avait pas écrit ses mémoires, mais un roman et qui faisait partie d'un vaste ensemble longuement médité* » (*ibid.*, p. 79).

Comparant les témoignages d'Émile Bernard et de Joachim Gasquet, Denise Le Blond-Zola, la fille de l'écrivain, fait ce commentaire, dans une lettre adressée à Lucien Descaves, le 14 février 1931 (à la suite de la publication de son étude biographique, *Émile Zola raconté par sa fille*) : « *Le témoignage d'Émile Bernard est sujet à caution, ce peintre de talent, symboliste mystique, de formation entièrement catholique, était certainement en 1904 averti contre Zola. Si sincère qu'il ait été, il a dû exagérer certaines boutades de Cézanne dans un sens qui lui était cher. À ses assertions on peut opposer l'opinion de Joachim Gasquet, le poète aixois, un de ceux qui ont contribué le plus à la gloire de Cézanne. Dans un livre qui a paru chez Bernheim, en 1919 [1921], Gasquet affirme précisément le contraire* » (lettre inédite, coll. particulière).

Zola, de son côté, ne donne jamais l'impression, après 1886, de subir le poids d'une rupture dont il aurait été le principal responsable. Il reçoit régulièrement des nouvelles de Cézanne grâce aux informations que lui transmettent ses amis aixois. Mais nous n'avons pas la trace d'une communication directe entre les deux hommes. La publication de *L'Œuvre* a-t-elle, malgré tout, installé une sorte de malentendu entre les deux amis ? Une question se pose, que la découverte de la lettre de 1887, en écartant l'idée d'une rupture brutale, rend plus pressante. Pourquoi Zola n'a-t-il pas revu Cézanne à l'occasion des deux séjours qu'il a faits à Aix au début des années 1890, le premier en septembre 1892 (du 9 au 16 septembre), et le second au début du mois de novembre 1896 (du 1^{er} au 3 novembre) ? Au cours du premier séjour, il se livre à un long pèlerinage nostalgique sur les lieux de son enfance ; il retrouve son ami Numa Coste avec qui il se promène dans la campagne aixoise (tirant de ces excursions des notes qu'il utilisera pour *Le Docteur Pascal*). Le second déplacement, en revanche, est plus rapide. Zola est arrivé à Marseille, le 29 octobre, pour y retrouver sa femme, Alexandrine, de retour d'un voyage en Italie qui a duré six semaines. Il passe ensuite trois jours à Aix, avant de regagner Marseille, puis Paris... Deux occasions manquées de revoir Cézanne ? Il est possible que le peintre ne se soit pas trouvé à Aix en septembre 1892, car au cours de cette période, il ne cesse d'alterner des déplacements entre Aix et Paris : c'est une hypothèse qu'avance Henri Mitterand (*Zola tel qu'en lui-même*, *op. cit.*, p. 201). En novembre 1896, Zola, occupé par ses retrouvailles avec Alexandrine et dans la bousculade d'un déplacement de courte durée, n'a pas trouvé le temps de rendre visite à son ami. Mais c'est aussi une période au cours de laquelle Cézanne s'est souvent absenté d'Aix, comme le montre la lettre qu'il écrit à Gasquet de Paris, le 29 septembre 1896 (*Correspondance*, Grasset, 1978, p. 255). Dans sa biographie,

cependant, Ambroise Vollard fait allusion à un rendez-vous manqué auquel il donne un tour dramatique : Cézanne aurait couru à l'hôtel où était descendu Zola, puis aurait renoncé à sa démarche, en apprenant de la bouche d'un camarade que l'écrivain ne manifestait aucun désir de le revoir (*En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Grasset, 2003, p. 117-118). « À quoi bon revoir ce raté ? », aurait déclaré Zola, d'après ce que rapporte Vollard (*ibid.*, p. 118).

Ces propos relèvent de la pure fiction. Mais si Vollard se permet de les forger, c'est parce qu'ils peuvent faire référence à un article que Zola a publié quelques mois plus tôt, dans *Le Figaro* du 2 mai 1896, sous le titre « Peinture ». Évoquant le dernier Salon de peinture, le romancier rappelle sa jeunesse aixoise et rend hommage à son « ami », son « frère », « Paul Cézanne », en ajoutant : « ... dont on s'avise seulement aujourd'hui de découvrir les parties géniales de grand peintre avorté ». Une formule malheureuse qui a fait couler beaucoup d'encre ! L'expression a été relevée par tous les biographes de Cézanne qui n'ont pas manqué de la commenter avec indignation. « Avorté... » ? « Un mot de trop – et qui lui a coûté cher », écrit Henri Mitterand : « Impardonnable, réhilitoire ? Annule-t-il la vibration de tous les autres, “mon ami”, “mon frère”, “génial”, “grand peintre” ? » (*Zola tel qu'en lui-même*, *op. cit.*, p. 201). Ainsi une déclaration qui se voulait élogieuse se retourne-t-elle dramatiquement contre son auteur. S'il faut plaider l'indulgence, on peut faire observer que l'emploi de l'adjectif « avorté » s'explique par le fait que les notions de génie et d'inachèvement sont étroitement liées dans la pensée de Zola. Pour lui, un génie est forcément incomplet, travaillé de l'intérieur par des forces obscures qui l'empêchent d'aller jusqu'au bout de sa création. Le docteur Pascal (personnage positif dans la galerie des Rougon-Macquart, et dont on connaît le lien autobiographique qu'il possède avec la personne de l'écrivain) n'est-il pas présenté comme un savant dont les « parties de génie » sont « gâtées par une imagination trop vive » (*Le Docteur Pascal*, chap. II, Les Classiques de Poche, 2004, p. 86) ? « Parties géniales » dans un cas, « parties de génie » dans l'autre cas : les deux expressions sont identiques ; elles ne possèdent pas véritablement de connotation négative.

En cette même année 1896, dans un texte peu connu, enfoui dans le dossier préparatoire du roman *Paris* qu'il est alors en train de composer, Zola construit le personnage d'un romancier idéal qu'il représente comme un observateur attentif de la réalité sociale de son temps, parcourant la grande ville en compagnie d'un ami qui lui est cher, un peintre. Ce romancier, écrit-il, serait « un témoin, dont on rencontrerait la figure, qui apparaîtrait trois ou quatre fois comme l'enregistreur, celui qui regarde et qui peint ». Et il ajoute ces mots :

Lui donner un ami cher, un grand peintre, avec lequel on le rencontre toujours. Un peintre de la vie moderne, n'excluant pas le rêve. Et tous deux voyageant sans cesse ensemble, sans se parler, ou en échangeant des mots qui éclaireraient la situation. Résumer en eux l'effort littéraire et artistique de Paris, le continuel regard de l'écrivain et de l'artiste ouvert sur les hommes et sur les choses. Tous les deux donnés comme de grands travailleurs, s'enfermant impitoyablement pendant des journées, un peu solitaires, à l'écart des coteries. (Dossier préparatoire de *Paris*, Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanès, Mss. 1471, f°94-95)

La fiction que Zola élabore dans le dossier préparatoire de *Paris* trouve son origine dans le rêve de fraternité artistique jadis forgé sur les bancs du collège d'Aix, et que l'on trouve évoqué dans cette lettre de jeunesse, adressée à Cézanne le 25 mars 1860 : « J'ai fait un rêve, l'autre jour. J'avais écrit un beau livre, un livre sublime que tu avais illustré de belles, de sublimes gravures. Nos deux noms en lettres d'or brillaient, unis sur le premier feuillet, et, dans cette fraternité du génie, passaient inséparables à la postérité. Ce n'est encore qu'un rêve malheureusement ». Trente-six ans plus tard, le rêve persiste, identique. Mais le texte

définitif de *Paris* n'a pas retenu ces deux figures fraternelles. Elles n'ont pas trouvé leur place dans la construction de l'intrigue et sont demeurées enfermées dans l'avant-texte, réduites à l'état de simples notes autobiographiques que l'écriture de la fiction a choisi de ne pas reprendre.

Zola voulait, à l'évidence, réutiliser le schéma narratif qui était au centre de *L'Œuvre*, mais en évitant le piège dans lequel il était tombé en créant le personnage de Sandoz. Car il souhaitait donner au personnage du romancier une apparence physique qui fût distincte de la sienne : « *prendre un portrait physique différent du mien* », note-t-il (f° 94). L'injonction est formulée avec netteté. Pouvait-il, cependant, corriger *L'Œuvre*, en reprendre l'enjeu narratif, revenir en arrière, en quelque sorte, pour traiter d'une autre façon la question qu'il avait déjà abordée ? C'est sans doute la difficulté d'une telle reprise qui l'a conduit à renoncer à cette idée. Ainsi se tiendra-t-il à distance de Cézanne, incapable, quels que soient ses efforts, de se rapprocher de son ami, même au sein d'une construction imaginaire que la fiction aurait permise.

Pour Zola, l'univers d'Aix-en-Provence s'inscrit dans un passé lointain, celui de sa jeunesse, que rien ne pourra faire revenir. C'est ce que montre ce passage d'une lettre qu'il écrit à sa femme, Alexandrine, le 29 octobre 1897, à l'occasion d'un des voyages accomplis par celle-ci en Italie. Il commente à son intention des nouvelles qu'il vient de recevoir de la part de Numa Coste : « *Il [Coste] m'annonce que Cézanne a perdu sa mère. Encore un peu de mon très lointain passé qui s'en va. Coste n'a pas l'air gai, car il va peut-être quitter forcément Le Sémaphore, qui périlite. Il regrette de n'avoir pu venir cette année à Paris. Il me parle de Cézanne et de Solari, qui sont là-bas comme deux grands enfants, tels qu'ils étaient il y a quarante ans.* » On le voit, aucune allusion n'est faite ici à l'idée d'une quelconque brouille. Ce qui l'emporte, c'est le sentiment d'un écart irrémédiable : la vision fugace d'une époque ancienne, habitée par de « grands enfants » sur lesquels le temps semble ne pas avoir de prise, mais qui n'est plus celle dans laquelle il se trouve.

L'édition des lettres de jeunesse

Quand on aborde la question des relations entre Zola et Cézanne, on se trouve face au dialogue épistolaire qui a marqué les années de jeunesse des deux amis. Pénétrer dans le corpus de la correspondance de Zola, c'est, d'abord, lire les lettres que l'écrivain a adressées à Cézanne. Ces lettres, écrites entre 1858 et 1862, sont parmi les plus belles de sa correspondance, par leur longueur, comme par leur richesse intellectuelle. Du côté de Cézanne, l'impression est identique. Sur les 230 lettres environ que compte la correspondance du peintre – telle qu'on la connaît aujourd'hui grâce à l'édition qu'a procurée John Rewald – les lettres à Zola forment, de loin, le corpus le plus important.

Pourquoi pouvons-nous lire, aujourd'hui, l'ensemble de cet échange épistolaire ? Cette question, toute simple, est essentielle.

En ce qui concerne les lettres de Cézanne, la réponse est simple. Zola les a conservées. Il gardait toutes les lettres qu'il recevait, les archivant avec soin, comme ses dossiers préparatoires. La partie la plus importante de ces textes a été déposée à la Bibliothèque nationale en 1932, après la mort d'Alexandrine Zola. John Rewald a pu utiliser ce corpus pour composer son recueil de la correspondance de Cézanne en 1937.

Quant aux lettres écrites par Zola à Cézanne, nous les connaissons grâce au premier volume de sa correspondance publié par Fasquelle en janvier 1907, cinq ans après la mort de

l'écrivain. Sous le titre *Lettres de jeunesse*, le volume regroupe trois séries de lettres adressées à des amis de jeunesse : à Cézanne, ainsi qu'à Jean-Baptistin Baille et Marius Roux.

Comment ces lettres ont-elles été transmises ? Il est difficile d'apporter une réponse simple à cette question. Mais la biographie d'Ambroise Vollard fournit une indication intéressante. Elle contient le compte rendu d'un entretien que Vollard a eu avec Zola à la fin de l'année 1900 ou au début de l'année 1901. La question des lettres autrefois écrites par Zola à Cézanne surgit dans la conversation. « *Ces lettres existent-elles toujours ?* », demande Vollard. Et Zola lui répond ceci :

Comme vous, j'ai eu peur pour ces lettres, où je donnais le meilleur de moi-même. Mais, grâce au ciel, Cézanne, malgré son insouciance, avait su garder précieusement les moindres billets que je lui écrivais. Quand je lui redemandai ma correspondance, pensant que la publication pourrait en être utile aux jeunes artistes qui ne manqueraient pas de faire leur profit des conseils qu'un ami donnait à un ami, avec tout son cœur, il me rendit le paquet, où pas une lettre ne manquait. (En écoutant Cézanne, op. cit., p. 110-111)

Laissons de côté la façon dont Vollard reproduit les propos de Zola, qu'il veut présenter comme un personnage grotesque, imbu de sa propre personne. Mais, sur le fond, il est possible de leur accorder un certain crédit. Vollard a sans doute recueilli une remarque essentielle qui nous permet de comprendre pourquoi nous disposons aujourd'hui du corpus des lettres de jeunesse de Zola à Cézanne.

Il se trouve que Paul Alexis mentionne ces lettres dans son étude biographique sur Zola publiée en 1882. Les allusions qu'il fait à leur contenu (*Notes d'un ami*, op. cit., p. 38) laissent penser qu'il a lu ces textes, ou du moins certains d'entre eux. On peut donc supposer que vers la fin des années 1870, au moment où le mouvement naturaliste prenait son essor, Zola a demandé à Cézanne de lui remettre la collection de ses lettres de jeunesse, dont il avait besoin pour travailler aux essais critiques qu'il projetait. Il a sans doute adressé la même demande à Baille (car Alexis parle également de la série des lettres écrites à Baille). Et quand Alexis s'est lancé – avec son autorisation – dans le projet des *Notes d'un ami*, il a mis ces documents à sa disposition.

Après la mort de son mari, Alexandrine s'est intéressée à ces deux collections de lettres. Elle en a mesuré la richesse, en pensant que ces textes pouvaient former la base d'une édition de la correspondance. Il lui a suffi d'ajouter la série des lettres à Marius Roux (plus courtes et beaucoup moins nombreuses). Et c'est ce qui a donné le volume des *Lettres de jeunesse* publié chez Fasquelle.

Il est une scène de la vie de Cézanne sur laquelle il est nécessaire de s'attarder si l'on veut s'efforcer de saisir quelle impression le peintre conservait, à la fin de son existence, des liens d'amitié qui l'avaient uni avec Zola. Cette scène s'est déroulée au cours de la matinée du dimanche 27 mai 1906, dans l'une des salles de la Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence. Soit cinq mois exactement avant la mort de Cézanne.

Ce jour-là, la municipalité d'Aix entendait rendre hommage à la mémoire de l'écrivain en procédant à l'inauguration d'un buste qui le représentait. Elle souhaitait surtout remercier sa veuve, Alexandrine, du don qu'elle venait de faire à la Bibliothèque Méjanes des manuscrits correspondant au cycle des *Trois Villes* (les romans *Lourdes*, *Rome* et *Paris*). Quelques personnalités avaient été conviées à cette cérémonie commémorative. Alexandrine était

présente, en compagnie d'amis ou de proches de son mari : Numa Coste, Émile Solari (le fils du sculpteur Philippe Solari, auteur du buste) et Cézanne.

Les participants ont d'abord écouté un discours du maire d'Aix. Puis Numa Coste a pris la parole, « au nom des plus anciens amis de Zola », pour évoquer le souvenir de leur jeunesse passée et rappeler l'unité du groupe qu'ils formaient tous ensemble : « *Nous allions par monts et par vaux, emportés par le courant romantique qui, pourtant, touchait à son déclin et nous chevauchions sur les strophes de Musset que nous déclamions aux étoiles par les nuits sereines, aussi bien qu'aux oiseaux sous les ombrages du Tholonet* » (**Compte rendu de l'inauguration du buste d'Émile Zola à la Bibliothèque Méjanes**, Aix-en-Provence, Imprimerie S. Bourély, 1906, p. 22). Et se tournant vers Cézanne, il a ajouté, en faisant allusion au départ de Zola pour Paris, qui avait mis un terme à cette période idyllique : « *Après que Zola eut précédé le cénacle à Paris, il adressait, à mon vieil ami Paul Cézanne, ses premiers essais, en même temps qu'il nous tenait au courant de ses espérances. Ces lettres, nous les lisions au milieu des collines, à l'ombre des chênes verts, comme on lit les bulletins d'une campagne qui commence* » (*ibid.*, p. 22-23). Pendant ce discours, Cézanne, dit-on, n'a cessé de sangloter, retrouvant cette émotion qui l'avait saisi lorsqu'il avait appris la nouvelle de la mort de Zola, quatre ans plus tôt (Vollard rapporte qu'il s'était enfermé dans son atelier pour y pleurer pendant une journée entière).

Au-delà de l'exaltation lyrique du passé, ce qui s'est joué, au cours de cette matinée, c'est la question de la conservation des manuscrits de l'écrivain. Alexandrine venait de réaliser un geste essentiel en remettant les manuscrits des **Trois Villes** à la Méjanes, après avoir, deux ans plus tôt, donné les manuscrits des **Rougon-Macquart** et des **Évangiles** à la Bibliothèque Nationale. Mais elle était sur le point d'accomplir une action d'une égale importance en faisant éditer, chez Fasquelle, le volume des **Lettres de jeunesse**.

Que l'on ne se méprenne pas sur la place qu'a occupée Cézanne au cours de cette cérémonie. Ses sanglots ne l'ont pas isolé du reste de l'assistance. Bien qu'il n'ait pas pris la parole, il en est le centre. Car il vient de donner à Alexandrine l'autorisation de publier les lettres dont il était le destinataire. Celle-ci a été dans l'obligation de lui adresser cette demande, nécessaire sur le plan juridique. Et elle a entrepris la même démarche auprès de Baille. La lettre qu'elle a écrite à Baille, datée du 13 mai 1906, a été conservée. En voici le contenu :

L'éditeur de mon cher mari, M. Fasquelle, et moi, nous préparons un volume de correspondance littéraire ; et je viens de trouver parmi les papiers de votre ancien ami des lettres qu'il vous avait écrites autrefois, les plus anciennes datent de 1859. Ne voulant rien publier sans l'autorisation de ceux à qui ces lettres étaient adressées, je me permets de vous déranger dans vos occupations, pour vous demander cette autorisation. Je m'engage à ne rien publier des passages intimes, tels que vos confidences de jeunesse auxquelles mon cher mari pouvait faire allusion, et d'ailleurs, je m'en tiendrai à ce que vous voudrez bien m'indiquer. Ce sont les critiques littéraires, tout le développement des idées de cet esprit supérieur que j'aimerais à mettre sous les yeux du public. Depuis l'épouvantable malheur qui m'a frappée en frappant l'univers entier, je ne cherche qu'à faire mieux connaître mon cher mari, en le faisant voir tel qu'il était et non tel que certains mauvais esprits l'ont fait. Je pense que vous voudrez bien, en raison de la grande affection qui réside dans ces lettres, vous associer à M. Fasquelle et à moi, pour nous laisser ajouter au livre prochain cet appoint qui ne sera certes pas des moins intéressants. (Lettre inédite, archives du « Centre Zola », Institut des Textes et Manuscrits modernes, CNRS)

Ce document est essentiel, comme on le voit. Il confirme d'abord l'indication apportée par la biographie d'Ambroise Vollard à propos des lettres de jeunesse du romancier. Il montre également que le volume projeté a d'abord été imaginé à partir du corpus des lettres à Cézanne. Alexandrine, en effet, demande à Baille la permission d'« *ajouter au livre prochain* » l'« *appoint* » que constituent les lettres qu'il a reçues : il est clair qu'au moment où cette requête est formulée, Cézanne a déjà donné son accord, pour ce qui le concerne.

Dans un post-scriptum, Alexandrine invitait Baille à la cérémonie de la Méjanès ; mais ce dernier, qui habitait la région parisienne, ne put se déplacer. La veuve de Zola souhaitait réunir d'une manière symbolique les deux amis d'enfance, destinataires des lettres qui allaient être rassemblées dans le volume en préparation. Il lui était malheureusement impossible d'avoir à ses côtés Marius Roux, le troisième destinataire de cette correspondance de jeunesse, car ce dernier était mort l'année précédente, en 1905.

Le geste de Joseph Gubert

L'histoire de la publication des lettres de jeunesse doit être complétée par l'évocation d'un épisode curieux qui s'est déroulé quelques années avant la mort de Zola, en juin 1894. Le 17 juin 1894, les lecteurs du *Gaulois* ont pu découvrir, en première page, un article intitulé « M. Zola, il y a trente-six ans », qui livrait à leur curiosité le texte d'une lettre à Cézanne, datée du 14 juin 1858. Voici comment se présentait l'article, auquel il est facile d'avoir accès, aujourd'hui, grâce à Gallica :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k528773d.r=Le%20Gaulois.langFR>

L'auteur de l'article justifie son indiscretion en évoquant la célébrité de l'auteur des *Rougon-Macquart* : « *M. Zola a trop d'esprit pour ne pas nous pardonner cette indiscretion, qui a son utilité puisqu'on retrouve en germe, dans la lettre de 1858, tous ses défauts comme toutes ses qualités. Peut-être même est-elle le premier document de la genèse d'un talent dont on ne conteste que l'emploi.* » Il se place dans le contexte des candidatures de Zola à l'Académie française, marquées par des échecs répétés depuis le 25 octobre 1889, date de la première d'entre elles. En juin 1894, Zola en est à sa dixième candidature. Il vient encore d'être battu, le 31 mai, en se présentant au fauteuil de Maxime du Camp ; il n'a obtenu aucune voix, et c'est Paul Bourget qui a été élu.

Cette lettre du 14 juin 1858 ouvre la série des lettres de Zola à Cézanne, telle que nous la connaissons aujourd'hui. Mais elle ne fait pas partie du corpus proposé dans l'édition Fasquelle de 1907. Elle ne sera recueillie dans la *Correspondance* du romancier qu'en 1928, dans le tome XLVIII de l'édition Bernouard des *Œuvres complètes*, procurée par Maurice Le Blond. Il faut donc supposer que lorsque Cézanne a remis à Zola le paquet de ses lettres reçues, il a négligé de lui donner la première d'entre elles. Pour quelle raison ? Cette lettre, située au-dessus de la pile, s'était-elle égarée dans un autre dossier ? La jugeait-il moins importante que les autres, d'une tonalité légère qui la rendait moins intéressante que les textes ultérieurs ? Il est difficile de répondre. En tout cas, – et c'est un deuxième mystère –, cette lettre, il ne l'a pas conservée, puisque, une quinzaine d'années plus tard, le correspondant du *Gaulois* à Draguignan, qui en est le possesseur, peut la rendre publique.

Joseph Gubert (1864-1941), le correspondant du *Gaulois*, était un homme de lettres qui appartenait à une famille de notables de Draguignan. Il collaborait à de nombreux journaux varois. Très actif, membre de plusieurs sociétés savantes, il exerçait son activité de journaliste

parallèlement à son métier d'industriel, car il dirigeait une fabrique de savons qui appartenait à sa famille depuis le milieu du xviii^e siècle (ces renseignements m'ont été aimablement fournis François Chédeville, que je remercie vivement).

Comment la lettre du 14 juin 1858 est-elle parvenue entre ses mains ? Cézanne la lui a-t-il donnée ? Étaient-ils amis ? Comme me le fait remarquer François Chédeville, nous ne possédons aucune indication montrant que les deux hommes ont entretenu de quelconques relations. Gubert a accompli une partie de sa scolarité au collège Bourbon, dont Zola et Cézanne ont été les élèves, mais il n'a pu évidemment les rencontrer dans ce cadre, puisqu'un quart de siècle le sépare de ses illustres prédécesseurs. Cependant, un lien a existé entre Gubert et Zola. Car, le 26 mars 1882, Gubert (alors âgé alors de dix-huit ans) a écrit à Zola, en se présentant comme le rédacteur d'un « petit journal d'étudiants » publié à Aix-en-Provence. Il lui exprimait son admiration et il sollicitait sa collaboration pour son journal, en lui demandant de lui envoyer « quelques lignes, un rien, un conte » : « *Tout ce qui sort de votre plume est grand* », ajoutait-il. Quelques jours plus tard, le 16 avril, Zola l'a remercié de sa « bonne sympathie littéraire », en regrettant de ne pouvoir accéder à sa demande, mais en l'autorisant à reproduire « tous les passages » de son œuvre qu'il lui plairait de citer. Cette lettre a été reproduite dans la *Correspondance* générale du romancier (Presses de l'Université de Montréal & Éditions du CNRS, t. IV, 1983, p. 290). Elle constitue la seule trace que nous ayons conservée d'un échange épistolaire entre Gubert et Zola. Mais elle montre que Gubert, au début des années 1880, adhérait aux idées de l'avant-garde littéraire, puisqu'il s'est intéressé à l'auteur des *Rougon-Macquart* au moment où l'esthétique naturaliste suscitait de nombreuses polémiques. Pourquoi n'aurait-il pas cherché à entrer également en relation avec Cézanne, son compatriote, et comme lui, ancien élève du collège Bourbon ? Faisons même l'hypothèse que le peintre a été séduit par l'enthousiasme communicatif du jeune homme, lorsque ce dernier est venu le voir, et qu'il lui a remis cette lettre de Zola, conservée dans ses tiroirs. Un autographe précieux pour Gubert qui, déjà possesseur de la lettre du 16 avril 1882 dont il était le destinataire, pouvait ainsi ajouter une deuxième pièce à sa collection naissante !

Comme on peut le constater, le document reproduit dans *Le Gaulois* supprime le nom de Cézanne dans l'adresse initiale (« *Cher ami C...* »). D'autres noms disparaissent plus loin, au début du huitième paragraphe de la lettre : « *Que fait B. ? Que fait B. ? Que fait M. ? Que fait B. ?* » En éditant cette lettre en 1928, Maurice Le Blond a rétabli deux des quatre noms : celui de Jean-Baptistin Baille et celui de Louis Marguery (condisciple de Zola et Cézanne au collège Bourbon d'Aix). Mais les deux « B. » qui subsistent demeurent pour nous des initiales mystérieuses. Dans une note de l'édition franco-canadienne de la *Correspondance*, Colette Becker suggère le nom de Gustave Boyer, un autre élève du collège Bourbon, et celui d'Isidore Baille, le frère cadet de Jean-Baptistin (Presses de l'Université de Montréal & Éditions du CNRS, t. I, 1978, p. 99).

L'article du *Gaulois* efface donc le contexte aixois. L'accent est mis sur la personnalité de Zola. Nous ne savons pas si Cézanne a été mis au courant de cette publication. Dans la mesure où son nom n'était pas divulgué, il n'avait guère de raisons de s'y opposer. Le souhaitait-il, du reste ? Le geste accompli par Joseph Gubert était conforme à la volonté de Zola, désireux que ne fût pas perdu le message de ses lettres de jeunesse. Il anticipait sur le désir que formulerait Alexandrine une dizaine d'années plus tard.

En 1906, lorsqu'il donne son accord à Alexandrine, Cézanne mesure l'importance littéraire de ces lettres. Espère-t-il qu'elles pourront, dans l'esprit des lecteurs futurs, contrebalancer le malentendu né de la publication de *L'Œuvre* ? Quoi qu'il en soit, il disparaîtra avec le

souvenir ravivé de cette longue amitié qui l'a uni à Zola, ayant confié à la postérité le témoignage, unique entre tous, de leur dialogue épistolaire. Plutôt que celle d'un vieillard aigri, remâchant d'hypothétiques querelles, c'est cette dernière image que l'on doit conserver de lui.

Alain PAGÈS

Professeur à l'université de la Sorbonne nouvelle, directeur des *Cahiers naturalistes*, Alain Pagès est l'auteur de différents ouvrages qui portent sur l'histoire du mouvement naturaliste ou sur l'engagement de Zola au sein de l'affaire Dreyfus : *Le Naturalisme* (PUF, « Que sais-je ? », 1989), *La Bataille littéraire* (Séguier, 1989), *Émile Zola, un intellectuel dans l'affaire Dreyfus* (Séguier, 1991), *Émile Zola. Bilan critique* (Nathan, 1993), *Guide Émile Zola* (Ellipses, 2002, en collaboration avec Owen Morgan), *Émile Zola, de « J'accuse » au Panthéon* (Éditions Souy, 2008), *Une journée dans l'affaire Dreyfus. « J'accuse »* (Perrin, « Tempus », 2011). Il vient de publier *Zola et le groupe de Médan. Histoire d'un cercle littéraire* (Perrin, 2014, 480 p.).