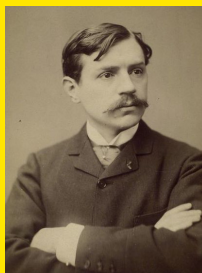
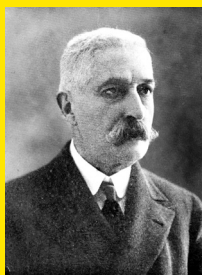
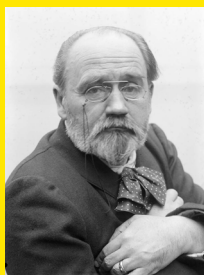


71^e Année

N°99 - 2025

LES CAHIERS NATURALISTES

Directeur : Olivier LUMBROSO



**Création et traduction en régime
naturaliste et vériste**

Transversalités de l'Ébauche chez Zola

Études littéraires

Société littéraire des Amis d'Émile Zola

Cezanne / Zola

par Denis COUTAGNE

(Président de la Société Paul Cezanne)

Pour Henri MITTERAND

Peut-on attendre un autre sujet que « Cezanne / Zola », de la part du président de la Société Paul Cezanne, invité à prendre la parole dans le cadre du pèlerinage littéraire de Médan ?

Je partirai d'une situation, qui, d'une certaine façon, justifie ma présence ici, ce dimanche 6 octobre. La Société Paul Cezanne projette, depuis des années, la création d'un *Centre Cezannien de Recherche et de Documentation* dans la Ferme du Jas de Bouffan. Ce projet prend forme et va aboutir à l'ouverture de ce Centre, au cours de l'été 2025. Disposant d'un fond de 5000 livres, dont 800 titres cézanniens, ce Centre se donne comme mission d'accueillir tout chercheur, écrivain, étudiant, universitaire, soucieux de travailler sur l'œuvre de Cezanne au pays même qui fut celui de ce peintre, et de développer conférences, colloques, publications ou communications ; il a également pour mission de gérer le *Catalogue raisonné de Cezanne* qui a été mis en ligne sur un site spécifique.

L'intervention que je vous propose aujourd'hui est, d'une certaine façon, inaugurale de ce projet, dans le souci d'associer la « Société Paul Cezanne » et la « Maison Zola/Musée Dreyfus ».

Dans un passé récent, la *Société Paul Cezanne* a édité un livre d'art et d'histoire sur le thème « Cezanne / Jas de Bouffan ». Elle prépare, pour 2025, un nouvel ouvrage sur le thème « Cezanne / Atelier des Lauves ». Déjà, elle prévoit un troisième livre, cette fois consacré à « Cezanne / L'Estaque ». Bien entendu, ce Centre voudra valoriser tous les visiteurs venus au pays d'Aix rencontrer Cezanne de son vivant comme Émile Bernard, Charles Camoin, Maurice Denis, sans oublier des écrivains comme Gasquet ou des collectionneurs comme Osthaus ou Vollard. Ce Centre entend se positionner au cœur d'un réseau en référence à des institutions muséographiques ou universitaires disposant d'archives, livres et documents en rapport avec Cezanne. Je peux citer *Les Archives Rewald*, à Washington, ou le *Centre Daniel Marchesseau* qui prend la suite du centre de *Documentation du musée d'Orsay*, sans oublier la *Fondation Barnes* à Philadelphie.

Comment ne pas approfondir la connaissance de ce que fut l'amitié de Cézanne et Zola, et prendre en considération l'œuvre littéraire, journalistique de Zola, romancier, critique d'art, écrivain, pour regarder à nouveau l'œuvre de Cézanne à l'aune de celle de Zola ? La mise en relation de Médan et du Jas de Bouffan a fait l'objet d'un article d'Alain Pagès dans l'ouvrage *Cézanne / Jas de Bouffan*¹. Cet article montre comment Zola s'est rappelé, à trois reprises, du Jas de Bouffan dans son œuvre romanesque (d'abord sous son nom véritable, puis sous des noms littéraires : Jas Meiffren, La Souléiade). Plus encore, il montre comment la maison de Zola à Médan faisait écho pour Cézanne, et peut-être pour Zola lui-même, au Jas de Bouffan avec l'eau, la voie de chemin de fer, le caractère « bastide » des deux lieux. D'ailleurs, Cézanne a fait de nombreux séjours à Médan (plusieurs semaines de suite, parfois) entre 1878 et 1885.

Je ne voudrais, dans le cadre de cette intervention, qu'ouvrir avec vous des pistes d'échanges, de recherches, de conférences partagées, voire de colloques et publications à faire ensemble.

On pense tout de suite au roman de Zola : *L'Œuvre*. Est-il, de fait, œuvre plus imposante dans la littérature française, lorsqu'on regarde les relations peinture-écriture, que ce roman, qui met en scène un écrivain (Pierre Sandoz) et un peintre (Claude Lantier) dans lesquels on a voulu voir, d'une part, Émile Zola lui-même et, d'autre part, son meilleur ami, Paul Cézanne ?

Dans l'édition des *Lettres croisées* que l'on doit à Henri Mitterand, on trouve cette magnifique déclaration adressée par Zola à Cézanne, en 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 lettre d'or brillaient, unis sur le premier feuillet, et, dans cette fraternité de génie, passaient inséparables à la postérité. Ce n'est qu'un rêve malheureusement² ».

Mais voilà que, très tôt, Zola exprime son désarroi devant Cézanne : « Tu deviens une énigme, un sphinx, un je ne sais quoi d'impossible et de ténébreux³ ». Ou à son propos, dans une lettre à Jean-Baptistin Baille : « Prouver quelque chose à Cézanne, ce serait

1. Voir Alain Pagès, « Du Jas de Bouffan à la demeure de Médan », dans *Cézanne. Jas de Bouffan. Art et histoire*, sous la direction de Denis Coutagne et François Chédeville, Société Paul Cézanne, Aix-en-Provence, 2019, p. 66-71. – *NDLR*. Dans l'ensemble de cet article, le nom de « Cézanne » est écrit sans accent sur la première syllabe, conformément à la graphie adoptée par la « Société Paul Cézanne ».

2. Paul Cézanne et Émile Zola, *Lettres croisées (1858-1887)*, édition établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, 2016, p. 133.

3. Lettre de Zola à Cézanne, juillet 1860, *Lettres croisées*, éd. cit., p. 167.

vouloir persuader aux Tours de Notre-Dame d'exécuter un quadrille. Il dirait peut-être oui, mais ne bougerait pas d'une ligne. [...] Il est fait d'une seule pièce, raide et dure sous la main ; rien ne plie, rien n'en peut arracher une concession. Il ne veut même pas discuter ce qu'il pense ; il a horreur de la discussion, d'abord parce que parler fatigue, et ensuite parce qu'il faudrait changer d'avis si son adversaire avait raison. Le voilà donc jeté dans la vie, y apportant certaines idées, ne voulant en changer que sur son propre jugement ; d'ailleurs, au demeurant le meilleur garçon du monde⁴ ». Il n'était rien à rajouter en 1902 ! La lucidité de Zola a été absolue en 1861, comme en 1902.

Et pourtant, Cezanne fascine Zola : « Comme le naufragé qui se cramponne à la planche qui surnage, je me suis cramponné à toi, mon vieux Paul. Tu me comprenais, ton caractère m'était sympathique ; j'avais trouvé un ami, et j'en remerciais le ciel ». Et la conclusion s'impose : « Nous nous connaissons trop parfaitement pour jamais nous détacher⁵ .»

Revenons aux années de jeunesse des deux amis. Soit une lettre de Zola à Cezanne du 13 juin 1860 :

L'autre jour, par une belle matinée, je me suis égaré loin de Paris, dans les champs, à trois quatre lieues [...] Enfin, au-dessus d'un vieux chêne j'aperçus un clocher ; un clocher suppose un village ; un village, une auberge. Je marchai vers la bienheureuse église, et je ne tardai pas à me trouver installé devant un frugal déjeuner, dans un café quelconque. Dans ce café [...] je remarquai en entrant des peintures qui me frappèrent. C'étaient de grands panneaux comme tu veux en peindre chez toi, peints sur toile, représentant des fêtes de village ; mais un chic, un coup de pinceau si sûr, une entente si parfaite de l'effet à distance, que je demeurai ébahi. Jamais je n'avais vu de telles choses dans un café, même parisien. On me dit que c'est un artiste de vingt-trois ans qui avait commis ces petits chefs-d'œuvre. Vraiment, si tu viens à Paris nous irons jusqu'à Vitry – c'est le nom du bienheureux village – et je suis certain que tu admireras comme moi⁶.

Ainsi Zola fait-il référence au projet de Cezanne de peindre d'immenses panneaux sur les murs du Grand Salon du Jas de Bouffan. Nous n'avons pas les lettres de Cezanne à Zola de la fin 1859 à 1862. Nul doute qu'elles nous auraient éclairés sur les

4. Lettre de Zola à J.-B. Baille, 10 juin 1861, *Correspondance*, sous la dir. de B.H. Bakker, Les Presses de l'Université de Montréal & Éditions du CNRS, t. I, 1978, p. 294.

5. Lettre de Zola à Cezanne, 25 juin 1860, *Lettres croisées*, éd. cit., p. 163.

6. Lettre de Zola à Cezanne, 13 juin 1860, *Lettres croisées*, éd. cit., p. 152-153.

conditions qui furent celles du tout jeune peintre lorsqu'il commença son grand œuvre sur les murs du Jas de Bouffan. Une seule certitude s'impose : il ne s'est pas agi d'un passe-temps, et le tout jeune Cezanne voulut répondre à un programme pictural de grande ampleur. Zola le savait si bien qu'il n'oubliera pas cette première vocation de peintre muraliste à propos de Cezanne quand il met dans la bouche de Claude Lantier, dans le roman *L'Œuvre*, ces mots :

Ah tout voir et tout peindre ! [...] Avoir des lieux de muraille à couvrir, décorer les gares, les halles, les mairies, tout ce qu'on bâtera quand les architectes ne seront plus des crétins ! Et il ne faudra que des muscles et une tête solide, car ce ne sont pas les sujets qui manqueront... Hein ? la vie telle qu'elle passe dans les rues, la vie des pauvres et des riches, aux marchés, aux courses, sur les boulevards, au fond des ruelles populeuses ; et tous les métiers en branle ; et toutes les passions remises debout, sous le plein jour ; et les paysans, et les bêtes, et les campagnes !... On verra, on verra, si je ne suis pas une brute ! J'en ai des fourmillements dans les mains. Oui ! toute la vie moderne ! Des fresques hautes comme le Panthéon ! Une sacrée suite de toiles à faire éclater le Louvre⁷ !

À plusieurs reprises, on voit Cezanne ambitionner de réaliser d'immenses toiles. Le 26 juillet 1866, Zola écrit à Numa Coste : « Cezanne travaille ; il s'affirme de plus en plus dans la voie originale où la nature l'a poussé. [...] Il cherche en ce moment à faire des œuvres, de grandes œuvres, des toiles de quatre à cinq mètres⁸. » Cezanne est alors à Bennecourt. Zola insiste, en écrivant à Valabrègue, le 19 février 1867 : « Paul travaille beaucoup, il a déjà fait plusieurs toiles, et il rêve de tableaux immenses⁹ ». Nul ne connaît ces immenses formats !

Zola, de son côté, ambitionne une œuvre monumentale à l'aune de celle dont il rêve pour son ami. Son projet est d'écrire une genèse de l'univers en trois phases : la création, établie d'après la science ; l'histoire de l'humanité arrivant à son heure pour jouer son rôle dans la chaîne des êtres ; l'avenir, les êtres se succédant toujours, achevant de créer le monde par le travail sans fin de la vie. Nul doute que le

7. *L'Œuvre*, chap. II (*Les Rougon-Macquart*, éd. Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1967, p. 46-47).

8. Lettre de Zola à Numa Coste, 26 juillet 1866, *Correspondance*, éd. cit., t. I, p. 453. – Cezanne excède rarement des toiles dépassant 100 cm de côté. Il faudra attendre les *Joueurs de cartes* (1890-1892) pour retrouver une toile de près de 2 mètres de côté, ou *Les Grandes Baigneuses* dont la dernière version atteint 250 x 208 cm de côté.

9. Lettre de Zola à Antony Valabrègue, 19 février 1867, *Correspondance*, éd. cit., t. I, p. 473.

peintre et l'écrivain se soutenaient pour porter les ambitions ainsi affichées. Nul doute, alors, que le peintre en charge d'une ambition aussi grande devait trouver place dans l'œuvre littéraire de l'écrivain dans le cadre d'un roman majeur. Le projet cézannien devait nécessairement s'intégrer dans celui des *Rougon-Macquart*.

Cezanne et Zola se sont ainsi accompagnés, se soutenant l'un l'autre, dans l'engagement total qu'ils poursuivirent, chacun dans son ordre, peinture ou littérature, chacun devenant la conscience de toute une époque.

Comment alors aborder, dans un esprit renouvelé, cette relation si exceptionnelle d'un peintre et d'un écrivain ? Je rappelle cette remarque d'Henri Mitterand : « On pensera seulement à ce qu'auraient pu être trente ans de solidarité ininterrompue entre Corneille et Le Lorrain, entre Voltaire et Chardin, Delacroix et Balzac, Flaubert et Courbet¹⁰ ».

Zola n'a pas écrit un « beau livre » illustré par Cezanne. Mais voilà que le rêve devient réalité, mais bien autrement que Zola ne l'avait espéré ! Au-delà d'un simple texte écrit par Zola et illustré de gravures réalisées par son ami, les noms de Cezanne et Zola se voient associés à jamais, l'œuvre de l'un nécessitant l'œuvre de l'autre pour être comprise. Comment exprimer cette vérité ? Comment approfondir, depuis Aix et Médan associés, cette relation du peintre et de l'écrivain ? Alain Pagès fait remarquer que ce rêve de jeunesse habite encore Zola lorsqu'il ébauche le roman *Paris*. Zola construit alors le personnage du romancier idéal qu'il veut être : « 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 coteries¹¹ ».

Je voudrais encore faire remarquer que, dans le volume qui précède *Paris*, à savoir *Rome*, la peinture est grandement présente, particulièrement celle de Michel-Ange. Zola voulait que Cezanne fût ce Michel-Ange du XIX^e siècle. « Fais-moi oublier le Lamartine

10. « Avant-propos » des *Lettres croisées*, éd. cit., p. 8.

11. Voir Alain Pagès, « Les sanglots de Cézanne », 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, p. 68.

naissant par le Raphaël futur¹² ! » Zola ne parle pas de Michel-Ange ; mais avec Raphaël, on n'en est pas très loin.

Qui sait si Zola ne le reconnaissait pas, disant en 1900 : « Je commence à mieux comprendre sa peinture, que j'ai toujours goûtée, mais qui m'a échappé longtemps, car je la croyais exaspérée, alors qu'elle est d'une sincérité, d'une vérité incroyable¹³ ». D'où la seule question que je veux non pas résoudre, mais prendre en compte : Zola s'est-il voulu le « Lamartine » de Cezanne, l'écrivain du peintre ? Bien entendu, un personnage littéraire s'est alors interposé entre Cezanne et Zola sous les traits de Claude Lantier dans le roman *L'Œuvre* !

Loin de moi de dire la part de Cezanne que Zola a mise en Lantier, un « Cezanne dramatisé », dira l'écrivain. Il faut avouer que l'enjeu était monumental, peut-être insurmontable : l'un des plus grands écrivains de cette seconde moitié du XIX^e siècle, engagé dans une œuvre immense qui se voulait une fresque de la société avec l'ambition d'être reconnu au même rang que Balzac ou Flaubert, dispose, au moment où il doit écrire le roman du peintre (après le roman du prêtre, de l'ouvrier, de la femme mondaine) d'un modèle inimaginable, car ce modèle est un peintre qui sera l'un des plus grands peintres de l'histoire de l'art : Cezanne, – non pas une relation parmi d'autres, mais son meilleur ami. Et cet ami est la fois haut en couleur (le romancier saura se rappeler du caractère de ce peintre, de ses coups de poing, de ses coups de gueule, etc.), sensible à l'extrême, inquiet de dire la vérité en peinture dans une recherche incessante, ce que finalement Lantier cherche en vain ! Déjà plusieurs écrivains s'étaient ainsi approprié Cezanne, mais en vain. Zola allait-il mieux s'en sortir ? Car, de fait, avoir comme modèle, pour le peintre à créer littérairement comme un génie, son meilleur ami, le confident de sa jeunesse, celui à propos duquel il disait avoir tout partagé, était peut-être plus un handicap qu'un atout.

Zola partage avec Cezanne une enfance commune au cœur de laquelle l'expérience de la nature, sous la forme provençale du vent, de l'eau, du soleil, touche au divin. C'était l'extase. En cela ces deux artistes sont fondamentalement romantiques.

Qu'on relise quelques phrases de Zola dans *La Confession de Claude* :

Nous avions douze ans alors. Je vous rencontrai un soir d'octobre dans le préau du collège, sous les platanes, près de la petite fontaine. Vous étiez chétifs et timides. Je ne sais ce qui nous unit, notre faiblesse peut-être. Depuis ce soir, nous avons marché ensemble, nous

12. Lettre de Zola à Cezanne, 1^{er} août 1860, *Lettres croisées*, éd. cit., p. 173.

13. Propos de Gasquet, rapportés après une visite à Médan, en 1900.

séparant pour quelques heures, mais nous tendant la main avec plus d'amitié après chaque séparation. [...]

Les terrains étaient jaunes ou rouges, déserts et désolés, semés d'arbres maigres ; çà et là des bouquets de feuillage, d'un vert sombre, tachant la grande étendue grise de la plaine ; puis, tout au fond, tout autour de l'horizon, rangées en cercle immense, des collines basses, dentelées, d'un bleu tendre ou d'un violet pâle, se découpant avec une netteté délicate sur l'azur dur et profond du ciel. J'ai encore sous les yeux ces paysages pénétrants de ma jeunesse ; je sens bien que je leur appartiens, que le peu d'amour et de vérité qui est en moi me vient de leur tranquille passion.

D'autres fois, vers le soir, lorsque le soleil déclinait, nous prenions la grande route blanche qui conduit à la rivière. [...] Assis sur la rive, dans l'herbe fine, les jambes pendantes, les pieds nus effleurant l'eau, nous jouissions de notre jeunesse et de notre amitié. Que de beaux rêves nous avons faits sur ces berges dont le flot chaque jour emporte quelques graviers ! Nos rêves s'en vont ainsi, emportés par la vie¹⁴.

Cezanne n'oubliera pas ces révélations en peignant *Les Grandes Baigneuses* ! Ces deux amis vont alors partager une expérience première de la nature, une vision du monde commune et, plus encore, une même compréhension de l'art. Zola obtiendra que Cezanne vienne le rejoindre à Paris. Il établira même son programme de travail. Il lui dictera, d'une certaine façon, le cahier des charges du peintre que ce dernier doit devenir.

Dans une lettre à Valabrègue écrite en 1864¹⁵, Zola définit le tableau comme un morceau de nature projeté à travers un tempérament (celui d'une époque ou d'un homme) sur un écran ; cette définition n'est pas éloignée de celle de Cezanne, quand il parle, à la fin de sa vie, de « l'obstination [qu'il met] à poursuivre la réalisation de cette partie de la nature qui, tombant sous nos yeux, nous donne le tableau¹⁶ ». N'écrit-il pas encore à Émile Bernard : « Le Louvre est le livre où nous apprenons à lire [...] Sortons-en pour

14. *La Confession de Claude*, chap. XVIII (*Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Tchou, Cercle du Livre Précieux, t. I, 1966, p. 53-55).

15. Lettre de Zola à Antony Valabrègue, 18 août 1864 (*Correspondance*, éd. cit., t. I, p. 373-381). Zola définit l'œuvre d'art comme « une fenêtre ouverte sur la création » ; cependant, ajoute-t-il, il y a toujours, « enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés » : les lignes, les couleurs se modifient en passant à travers ce « milieu » qui n'est autre que « le tempérament » de l'artiste, modifié par le « moment » historique.

16. Lettre à Émile Bernard du 23 octobre 1905, *Correspondance*, éd. John Rewald, Paris, Grasset, 1978, p. 314.

étudier la belle nature [...] Cherchons à nous exprimer suivant notre tempérament¹⁷ ». On croirait lire du Zola !

L'édition réalisée par Henri Mitterand des *Lettres croisées* montre magistralement combien Cezanne et Zola traduisent une complicité artistique profonde dans leur ordre propre, littéraire pour l'un, pictural pour l'autre. Ainsi Cezanne affirme : « Pour l'artiste, voir, c'est concevoir et concevoir, c'est composer » – comme une réponse à ce mot de Zola : « Avez-vous remarqué comment je compose mes livres¹⁸ ? »

De cette complicité je voudrais donner un exemple. On connaît tous les tableaux de Cezanne à L'Estaque, « des toits rouges sur la mer bleue ». On connaît moins ce texte de Zola dans *Naïs Micoulin*, écrit précisément à L'Estaque en 1877, alors que les plus beaux tableaux de Cezanne de L'Estaque datent de 1878-1882. Zola ici précède, j'allais dire picturalement, Cezanne :

Le pays est superbe. Des deux côtés du golfe, des bras de rochers s'avancent, tandis que les îles, au large, semblent barrer l'horizon ; et la mer n'est plus qu'un vaste bassin, un lac d'un bleu intense par les beaux temps. Au pied des montagnes, au fond, Marseille étage ses maisons sur des collines basses ; quand l'air est limpide, on aperçoit, de L'Estaque, la jetée grise de la Joliette, avec les fines mâtures des vaisseaux, dans le port ; puis, derrière, des façades se montrent au milieu de massifs d'arbres, la chapelle de Notre-Dame-de-la-Garde blanchit sur une hauteur, en plein ciel. Et la côte part de Marseille, s'arrondit, se creuse en larges échancrures avant d'arriver à L'Estaque, bordée d'usines qui lâchent, par moments, de hauts panaches de fumée. Lorsque le soleil tombe d'aplomb, la mer, presque noire, est comme endormie entre les deux promontoires de rochers, dont la blancheur se chauffe de jaune et de brun. Les pins tachent de vert sombre les terres rougeâtres. C'est un vaste tableau, un coin entrevu de l'Orient, s'enlevant dans la vibration aveuglante du jour¹⁹.

Cezanne peignant en 1878 ses « mers à L'Estaque » ne cherche-t-il pas à transcrire en peinture ce que Zola lui avait montré par son écriture ? Et Zola de « peindre » de sa plume l'intérieur des terres, ce que Cezanne va faire :

Mais L'Estaque n'a pas seulement cette échappée sur la mer. Le village, adossé aux montagnes, est traversé par des routes qui vont se perdre au milieu d'un chaos de roches foudroyées. Le chemin de fer de Marseille à Lyon court parmi les grands blocs, traverse des ravins

17. Lettre à Émile Bernard, [1905], *Correspondance*, éd. cit., p. 313.

18. Henri Mitterand, « Avant-propos » des *Lettres croisées*, éd. cit., p. 18.

19. *Naïs Micoulin*, chap. III (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. IX, p. 701-702).

sur des ponts, s'enfonce brusquement sous le roc lui-même, et y reste pendant une lieue et demie, dans ce tunnel de la Nerthe, le plus long de France. Rien n'égale la majesté sauvage de ces gorges qui se creusent entre les collines, chemins étroits serpentant au fond d'un gouffre, flancs arides plantés de pins, dressant des murailles aux colorations de rouille et de sang. Parfois, les défilés s'élargissent, un champ maigre d'oliviers occupe le creux d'un vallon, une maison perdue montre sa façade peinte, aux volets fermés. Puis, ce sont encore des sentiers pleins de ronces, des fourrés impénétrables, des éboulements de cailloux, des torrents desséchés, toutes les surprises d'une marche dans un désert. En haut, au-dessus de la bordure noire des pins, le ciel met la bande continue de sa fine soie bleue²⁰.

Je reviens au roman *L'Œuvre*. Zola n'avait-il qu'à transcrire en phrases les œuvres de son ami pour que le roman rêvé devienne vraiment « l'œuvre » ?

La question se pose alors du statut littéraire de ce livre.

Les écrivains sont nombreux à avoir écrit sur la peinture en général, sur un peintre plus spécifiquement, voire sur une seule œuvre. Dans cette bibliothèque, où situer ce roman *L'Œuvre* de Zola ? Où situer, plus largement, les écrits sur l'art de Zola ? Quel statut leur donner ?

La liste que j'ébauche ici écarte d'emblée les auteurs de catalogue, les historiens de l'art attachés à composer des biographies. Je veux retenir, d'une seule évocation, quelques auteurs qui par leur « écriture » veulent correspondre à la « peinture », la donner à voir. Différents modes d'« écriture » existent. Voici quelques exemples, choisis un peu par hasard.

Tel écrivain consacre une telle attention à une œuvre donnée qu'il n'est plus possible de la voir autrement qu'au travers du prisme littéraire choisi : après Michel Foucault décryptant *Les Minimes* de Velázquez dans *Les Mots et les Choses* ; ou après Marc de Launay décryptant *Aristote contemplant le buste d'Homère* de Rembrandt²¹.

Tel autre écrivain consacre une étude sur un peintre clairement identifié à tel point que le regard porté sur lui est renouvelé : Degas, sous la plume de Valéry dans *Degas, Danse, Dessin* ; Caravage, sous la plume de Dominique Fernandez, dans *La Course à l'abîme* ; Van Gogh, sous la plume d'Irving Stone dans *La vie passionnée de Vincent Van Gogh* ; Diego et Frida Kahlo, sous la plume de J.M.G.

20. *Ibid.*, p. 702.

21. Dans son dernier ouvrage *Peinture et philosophie* (Paris, Éditions du Cerf, 2021), Marc de Launay s'interroge sur le statut de la peinture. Un tableau n'est-il qu'un pur reflet – de son temps, ou d'une idée ? Contre ces lectures qui rendent les œuvres muettes, il entend plutôt comprendre une œuvre picturale comme une proposition philosophique à part entière, qui se façonne dans le travail de l'artiste.

Le Clézio dans *Diego et Frida* ; Matisse vu par Aragon, qui ose le titre *Henri Matisse, roman* ; Wang-Fô, sous la plume de Marguerite Yourcenar dans *Comment Wang-Fô fut sauvé* ; Nicolas de Staël qui se laisse découvrir par Georges Duthuit, Jean Leymarie, Bernard Dorival, René Char, Romain Gary.

Ils sont encore nombreux, les auteurs qui composent des biographies plus ou moins romancées touchant un peintre ou sculpteur. Les vies de Modigliani, Gauguin, Picasso ou Cezanne sont ainsi « racontées ».

Tel poète traduit en poème ou prose poétique son admiration pour un peintre : Baudelaire porte son regard sur Delacroix ou Constantin Guys, « peintre de la vie moderne » ; Rilke écrit ses « lettres sur Cezanne », en 1907 ; Charles Juliet révèle Bram van Velde (*Rencontre avec Bram van Velde*, 1978) ; Bobin ne fait pas découvrir Soulage, mais le fait voir autrement, dans la lumière de ses noirs quand il publie *Pierre* chez Gallimard, pour les cent ans du peintre ; Gasquet a une place privilégiée, car, ayant bien connu Cezanne, il publie la première monographie sur le peintre en 1921, sans oublier qu'il est poète.

La philosophie n'est pas en reste. Qui oublie les pages de Proudhon sur Courbet ? d'Heidegger sur Van Gogh et Cezanne dans *Chemins qui ne mènent nulle part* ? de Sartre sur Le Tintoret dans *Le Séquestré de Venise (Les fourberies de Jacopo)* ?

D'autres noms viennent : Brion-Guerry, Colrat, Derrida, France-Lanord, Maldiney, Marion, Merleau-Ponty, Mondzain, Ricoeur, tous philosophes donnant à la peinture d'être elle-même « pensée », plus que le texte écrit à son propos.

N'oublions pas les peintres qui, eux-mêmes, écrivent sur la peinture de manière directe ou indirecte : Delacroix écrit son *Journal* ; Kandinsky écrit un manifeste, *Du spirituel dans l'art* ; Paul Klee, Malevich et d'autres composent des « écrits sur l'art ». Plus récemment, Fabienne Verdier revient sur son séjour de dix ans en Chine communiste dans *Passagère du silence*.

Autre cas de figure : l'écrivain veut écrire à l'aune d'un peintre admiré à tel point qu'il veut que son écriture soit l'équivalent littéraire d'une œuvre picturale donnée. Certes, tout poème est à lire dans cette intelligence-là. Mais je veux retenir deux noms américains. Gertrud Stein, d'abord. Elle invente un langage fondé sur l'ellipse, la décomposition, la déconstruction, pour une reconstruction stylistique. Elle se veut « la cubiste du langage », dans le cadre d'une relation exceptionnelle d'amitié avec le jeune Picasso d'avant les demoiselles d'Avignon. Hemingway, ensuite. Ce dernier n'entend pas écrire sur *Cezanne*, mais écrire *en Cezanne*, si je puis dire, écrire comme Cezanne peint, trouver avec des mots ce que Cezanne dit avec des couleurs. Les disposer sur les pages, comme Cezanne sur

les toiles. Hemingway découvre les toiles de Cezanne au Musée du Luxembourg. Il écrit : « Les tableaux de Cezanne m'expliquaient qu'il ne me suffisait pas d'écrire des phrases simples et vraies pour que mes œuvres acquièrent la dimension que je tentais de leur donner. J'apprenais beaucoup de choses en contemplant les Cezanne, mais je ne savais pas m'exprimer assez bien pour l'expliquer à quelqu'un, en outre, c'était un secret²² ». De même que Cezanne laisse des blancs et des vides, l'écrivain veut parvenir à une simplicité formelle, dans le cadre d'une écriture épurée. Ainsi Hemingway écrit-il la nouvelle « La Grande rivière au cœur double » (publiée en 1925), en n'oubliant pas la rivière de l'Arc où Cezanne installe ses baigneurs. Il ne suffit pas de dire que, dans cette nouvelle, Hemingway veut composer ses « paysages » à l'instar des « compositions » de Cezanne, mais il veut trouver les mots chargés de la même matérialité que les touches picturales du peintre : « J'essaie de traiter le paysage comme Cezanne », avoue-t-il dans une lettre à Gertrude Stein.

Le surréalisme devient l'expérimentation d'une écriture qui se veut elle-même peinture et d'une peinture qui se veut écriture en référence à un inconscient imaginaire et rêvé. Dans ce cas, le texte littéraire (le *Manifeste* de Breton, en 1924) précède la fabrication des images picturales qui échappe aux techniques traditionnelles, puisque grattage, collage, frottage deviennent inhérents à l'œuvre. La parole est libérée avant les visions qu'elle engendre.

Parfois encore, l'écrivain invente un peintre plus vrai que n'importe quel peintre : Balzac invente *Frenhofer*, Proust invente *Elstir*.

Et la question reste ouverte : Zola a-t-il inventé Claude Lantier ? Quelle part de Cezanne a-t-il retenue ? Zola écrit-il à sa manière « en Cezanne » ? Ne dit-il pas qu'il fait de Claude Lantier un « Cezanne dramatisé » ? Qu'est-ce à dire ?

Les premières pages du roman répondent à cette attente. Sandoz rend visite à Lantier, lequel revient précisément de Provence. Il regarde :

Les murs de l'atelier étaient justement couverts d'une série d'esquisses, faites là-bas par le peintre, dans un récent voyage. C'était comme s'ils avaient eu, autour d'eux, les anciens horizons, l'ardent ciel bleu sur la campagne rousse. Là, une plaine s'étendait avec le moutonnement des petits oliviers grisâtres, jusqu'aux dentelures roses des collines lointaines. Ici, entre des coteaux brûlés, couleur de

22. Ernest Hemingway, *Paris est une fête*, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1966, p. 749-750.

rouille, l'eau tarie de la Viorne se desséchait sous l'arche d'un vieux pont, enfariné de poussière, sans autre verdure que des buissons morts de soif. Plus loin, la gorge des Infernets ouvrait son entaille béante, au milieu de ces écroulements de roches foudroyées, un immense chaos, un désert farouche roulant à l'infini ses vagues de pierres. Puis, toutes sortes de coins connus : le vallon de Repentance si resserré, si ombrueux, d'une fraîcheur de bouquet parmi les champs calcinés ; le bois des Trois-Bons-Dieux, dont les pins, d'un vert dur et verni, pleuraient de résine sous le grand soleil ; le Jas de Bouffan, d'une blancheur de mosquée au centre de ses vastes terres, pareilles à des mares de sang²³.

Dans le même temps, Zola comprend que Cezanne doit se mettre à distance de lui. L'atteste l'épisode de 1885-1886, quand Cezanne, totalement désarmé par une passion amoureuse à laquelle il ne comprend rien, sinon qu'elle risque de le déstabiliser, cherche refuge et compréhension chez Zola. Ce Cezanne-là, Zola ne le comprend pas. Il n'a pas encore rencontré Jeanne avec laquelle il vivra pleinement ce que Cezanne ne vivra pas avec cette mystérieuse inconnue que d'aucuns appelleront « Fanny ».

Mais « l'œuvre » est là, en chantier, immense roman sur la peinture. Zola, où en est-il de son roman, lorsqu'il reçoit un Cezanne, pour le coup, « dramatisé » par une passion violente qui met peut-être en péril sa capacité même de peindre ? Zola se voit embarqué alors, malgré lui, à composer un personnage dont la folie obsessionnelle (du fait d'une « lésion trop forte du génie ») devient une marche au supplice. Seule la mort inéluctablement suicidaire peut clore un tel enchaînement, du moins dans l'ordre romanesque. Zola devient alors lui-même prisonnier de son roman. Lantier s'impose malgré lui, car Lantier, c'est aussi, lui, Zola ! Il a voulu prendre Cezanne à bras le corps, Cezanne vient jusque chez lui et lui confie sa passion. Cezanne aussitôt s'échappe. « Seule la vérité, la nature, est la base possible », avoue Sandoz-Zola, à la fin du roman²⁴. Je n'en veux pour preuve que ce mot de Sandoz toujours à la fin du roman : « Moi qui pousse mes bouquins jusqu'au bout, je me méprise de les sentir incomplets et mensongers malgré mon effort²⁵ ».

Ainsi Zola confesse-t-il que son roman reste en deçà de la promesse qu'il annonce. Du moins Zola comprend qu'il doit libérer Cezanne d'une passion qui met en péril la création même du peintre, une peinture si difficile à cerner déjà. Oui, il voit son ami, en pleine tempête affective, débarquer chez lui en juin 1885. Le modèle qu'il

23. *L'Œuvre*, chap. II (éd. cit., « La Pléiade », t. IV, p. 41).

24. *L'Œuvre*, chap. XII (éd. cit., « La Pléiade », t. IV, p. 358).

25. *L'Œuvre*, chap. XII (éd. cit., « La Pléiade », t. IV, p. 363).

a choisi, cet ami d'enfance, d'adolescence, de vie adulte, est là, désarmé. Il lui faut donc charger son personnage de roman d'un poids dont il veut libérer son ami. N'accepte-t-il pas de recevoir secrètement les lettres que l'aimée envoie à Cézanne, à charge pour lui, Zola, les faire suivre dans une poste restante à La Roche-Guyon où Cézanne se réfugie ? Le suicide de Claude Lantier n'est pas tant alors l'échec d'un homme dont l'hérédité qu'il porte interdirait qu'il puisse finir une toile, que la libération même de cette impuissance : « Il est bien heureux, dit Bongrand, il n'a pas de tableau en train, dans la terre où il dort²⁶ ». Lui, non ; mais le vrai peintre qui continue sa route, oui. Le peintre que Zola a fabriqué échappe alors d'une certaine façon à son créateur : il n'a d'autre solution que d'achever son œuvre (une femme peinte, si parfaite qu'il voudrait faire l'amour avec elle) en se pendant devant l'immense toile. Zola n'a plus la maîtrise de son roman. Lantier marche vers sa mort. Zola essaie en vain de le retenir. Il veut sauver Paul en lui mettant sous les yeux celui qu'il pourrait être. « L'homme naîtra, rien ne se perd, il faut bien que la lumière soit²⁷ ». Le roman se termine sur cette attente et cette demande. Lantier meurt pour que vive Cézanne.

Cézanne peut lire *L'Œuvre* en toute quiétude. Ce roman le délivre de son mauvais génie. Il ne sera pas Lantier qui va à sa perte, emportant avec lui le romantisme qui pouvait encore l'entraver. Dorénavant, il pourra peindre la Sainte-Victoire. Après la mer de L'Estaque, ce sera la montagne de Provence.

Et la lettre du 4 avril 1886, de Cézanne à Zola, que d'aucuns ont voulu lire comme une lettre de rupture est, plus peut-être, une lettre de reconnaissance et de remerciement. Non pas seulement pour l'envoi d'un livre²⁸.

Cézanne, dans la sobriété de ses phrases, écrit : « Je remercie l'auteur des *Rougon-Macquart* de ce bon témoignage de souvenir ». C'est reconnaître que Zola accomplit un grand œuvre à savoir les « *Rougon-Macquart* ». C'est reconnaître, dans le même temps, que le roman obéit à une nécessité devant s'intégrer à cette fresque et à la problématique qu'elle épouse. Claude Lantier est le fils de Gervaise. Il porte le poids de ses parents... Cézanne reconnaît par là même que, pour une large part, Lantier n'est plus lui. Reste « ce bon témoignage de souvenir ». Ce roman contient donc une part commune en laquelle Cézanne se retrouve. Il le répète encore une fois : « Je lui demande (lui : l'auteur des *Rougon-Macquart*) de me permettre de lui serrer la main en songeant aux anciennes années ». Que de fois Cézanne a terminé ses lettres à Zola en lui serrant la

26. *L'Œuvre*, chap. XII (éd. cit., « La Pléiade », t. IV, p. 362-363).

27. *L'Œuvre*, chap. XII (éd. cit., « La Pléiade », t. IV, p. 359).

28. Voir les *Lettres croisées*, éd. cit., p. 418.

main ! Bien évidemment, Cezanne fait référence aux escapades des deux adolescents en Provence, aux échanges sans fin à Paris, etc. Il conclut : « Tout à toi sous l'impression des temps écoulés ».

Nul doute que le mot *impression* résonne du nom même d'un tableau de Claude Monet, *Impressions, soleil levant*. Cezanne avait d'abord écrit : « des jours écoulés ». Il a barré « jours » et écrit « temps ». L'enjeu n'est pas tant chronologique, qu'existentiel : le temps écoulé n'est surtout pas « perdu », comme l'auraient été les jours ; il s'ouvre sur d'autres temps.

Pouvait-on mieux résumer la richesse d'une amitié de plus de trente ans ? Une lettre réapparue récemment, en date du 28 novembre 1887, à l'occasion de la parution de *La Terre*, démontre, s'il en était besoin, que l'amitié entre les deux hommes s'est prolongée²⁹. Certes, comme Zola l'avait prévu, Cezanne se tourne plus encore vers la « nature » : « Je vous dois la vérité en peinture ». Il affirmera de la sorte qu'il est réellement celui qui a trouvé et imposé la formule que Lantier n'a su maîtriser.

Zola n'avait-il pas très tôt compris, en écrivant à son ami, déjà, en 1862 ? « J'approuve complètement ton idée de venir travailler à Paris et de te retirer ensuite en Provence³⁰ ».

Dont acte. Plus n'était besoin de beaucoup se voir et s'écrire. L'essentiel était accompli. Cezanne, libéré la même année de son père qui pesait sur lui (lui laissant une part de sa fortune), s'affranchit alors de Zola dont les schémas de lecture de la peinture n'étaient plus les siens. Et cela, Zola l'avait compris en finissant son roman. L'œuvre de Cezanne lui échappait.

Mais lorsque Cezanne apprend la mort de Zola, il s'enferme dans l'Atelier et pleure...

Comme l'écrit Ambroise Vollard : « La mort de Zola (1902) affecta beaucoup Cezanne. Il était dans son atelier, à Aix, en train de préparer sa palette, lorsque Paulin, un ancien lutteur, qui lui servait à la fois de domestique et de modèle, entra en coup de vent : "Monsieur Paul, monsieur Paul, Zola est mort !" Cezanne aussitôt éclata en sanglots, puis, faisant signe au modèle de s'en aller, il s'enferma. Paulin, qui, sans oser frapper, venait de temps en temps coller l'oreille à la porte, entendit toute la journée son maître se plaindre et gémir³¹. »

Ou encore Jean de Beucken : « Cezanne se met à pleurer, se terre dans son atelier. Le soir, il éprouve le besoin d'aller voir Solari. Le

29. Voir les *Lettres croisées*, éd. cit., p. 419.

30. *Lettres croisées*, éd. cit., p. 231.

31. Voir Ambroise Vollard, *Paul Cezanne*, Paris, Les Éditions Georges Crès & C^{ie}, 1^{re} édition, Paris, Galerie A. Vollard, 1914 ; 2^e édition 1919, éd. revue, 1924, p. 131, p. 172-173

dimanche suivant, en sortant de la messe, il rencontre Coste, qu'il évitait depuis le séjour de Zola à Aix, et les deux hommes spontanément s'abordent, se serrent la main, balbutiant : "Zola, Zola..."³² »

32. Voir Jean de Beucken, *Un portrait de Cézanne*, Paris, Gallimard, « NRF », 1955, p. 290.