

## DEUXIEME VOLET

### L'ASPECT EXPERIMENTAL DANS L'OEUVRE DE ZOLA ET CELLE DES IMPRESSIONNISTES

La seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle a connu un essor qui a eu <sup>des</sup>répercussions sur toutes les sciences. De grandes théories comme l'évolutionnisme ou le transformisme ont bouleversé les idées traditionnelles sur les espèces animales et sur l'homme. Le scientisme accorde une confiance absolue à la science, que l'on croit appelée à étudier les mystères du monde. Il est naturel d'ailleurs que l'esprit scientifique soit partout puisqu'il a changé complètement les conditions de la vie: il s'est concrétisé en permettant la construction du chemin de fer, le développement de la navigation à vapeur, l'introduction de la lumière électrique et de ses dérivés, du télégraphe, du téléphone et nombreux autres phénomènes. On ne s'étonne pas alors que la science ait acquis un immense prestige et exercé son influence sur l'art et la littérature. La critique et l'histoire s'érigent en sciences humaines. Les parnassiens fondent leur poésie sur l'histoire et l'archéologie. Le souffle de la science est venu à point pour "assainir" l'art et la littérature de cette période. Le naturalisme et l'impressionnisme en sont les meilleurs témoins. Ce souffle les a ramenés au simple et au réel par une observation objective et précise de la réalité. Avec Balzac et avec Flaubert, le roman est devenu une science d'observation. Mais c'est avec Zola que le roman l'affirme. Il va plus loin encore en se pénétrant d'oeuvres philosophiques et scientifiques comme celles

de Taine, du docteur Lucas, et surtout il se trouve profondément impressionné par les principes de la médecine expérimentale\* développés par le physiologiste Claude Bernard, ce qui l'amènera à l'appliquer à la littérature en imaginant une théorie du "roman expérimental".

### CHEZ ZOLA

#### 1. La création du roman expérimental et les théories scientifiques

Les théories de Taine vont susciter un vif intérêt chez Zola. S'efforcer d'appliquer aux sciences morales la méthode des sciences naturelles, c'est ce que Hippolyte Taine (1828-1893) fait dans tous les domaines: philosophie, histoire, critique littéraire et critique d'art. Grâce à lui, la critique prend droit d'être citée dans les sciences. C'est un vrai philosophe du réalisme, c'est lui qui donne la formule du positivisme\*\* en matière littéraire. Il a persuadé ses contemporains de ce qu'Auguste Comte (1798-1858) enseignait depuis longtemps: à savoir que la psychologie n'est qu'un chapitre de la physiologie,

---

\*Les principes de la médecine expérimentale de Claude Bernard (1813-1878): Déterminisme des phénomènes biologiques, spécificité des fonctions vitales des lois du fonctionnement normal et pathologique de l'organisme.

\*\*Positivisme: Philosophie d'Auguste Comte, qui prétend que l'esprit humain doit se contenter des vérités tirées de l'observation et de l'expérience des phénomènes.



que l'étude des caractères est celle des tempéraments, que le milieu physique pèse de tous côtés sur la destinée de l'homme, et que l'histoire des individus est soumise au déterminisme.\* Cette doctrine, accueillie avec une extrême faveur va pénétrer tous les domaines, jusqu'au roman. La théorie du roman naturaliste de Zola est un effet des idées de Taine. Zola n'a pas renié cette influence. Il comprend surtout que la doctrine de Taine appelle la littérature à fournir au savant des documents sociaux et psychologiques, c'est-à-dire physiologiques en vue d'une connaissance scientifique de l'homme. On peut aller jusqu'à dire que par cette tendance, il fait figure de précurseur des sciences sociales. Une autre idée qui va marquer Zola, c'est celle que Taine affirme en 1861: "Je pense que tout homme cultivé et intelligent, en ramassant son expérience peut faire un ou deux romans, parce qu'en somme un roman n'est qu'un amas d'expériences."<sup>1</sup>

D'autre part, dès le début de sa carrière, Zola s'est imbibé de tout ce que pouvait offrir la production littéraire. Son métier de critique-journaliste à partir de 1864, l'oblige à se tenir au courant de tout, et à lire les oeuvres du jour.

---

\*Déterminisme: Principe d'après lequel tout fait a une cause, et, dans les mêmes conditions, les mêmes causes produisent les mêmes faits, ce qui implique l'existence de lois spécifiques des faits et des causes envisagés.

<sup>1</sup>Cité par Pierre Martino, Le Naturalisme français, p. 26.

Cela lui donne l'occasion de compléter son éducation littéraire, artistique, et philosophique. Il lit Stendhal, Balzac, Flaubert, et les Goncourt. Il salue "Germinie Lacerteux" (1865) des Goncourt dans un article où il met en relief le désir des auteurs d'une documentation authentique et d'une précision scientifique. A vrai dire ce roman l'aide à découvrir son chemin: "Thérèse Raquin" suit de peu "Germinie Lacerteux". Il admire "la méthode anatomique" de Sainte-Beuve, sa critique "vivante et rationnelle". Surtout, il lit Taine et ce qu'il apprend de lui, c'est que le but de la littérature est d'étudier franchement et hardiment le coeur humain, que la psychologie est soumise à la physiologie et que "l'art est une sécrétion; c'est notre corps qui sue la beauté de nos oeuvres." <sup>2</sup>

A cette influence de Taine va s'ajouter, chez Zola, celle du docteur Lucas avec son ouvrage intitulé "Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle" (1850). Zola dépouille avec le plus grand soin cet ouvrage qui lui permet, dix ans plus tard, d'établir "l'arbre généalogique" des Rougon-Macquart, série de vingt volumes où l'on peut voir clairement l'aspect naturaliste de Zola. Il imagine une famille frappée à l'origine d'une tare et va l'analyser <sup>par personnage</sup> chacun étant marqué d'une façon différente suivant le milieu où il se trouve. Cette famille a pour aïeul Adélaïde Fouque qui, atteinte d'une lésion nerveuse, meurt folle à un âge très avancé. Elle donne naissance à une

---

<sup>2</sup>Ibid., p. 28.



branche légitime, celle des Rougon et à une branche bâtarde, celle des Macquart: d'où vient le titre de la série. Zola peut ainsi faire jouer les combinaisons de l'hérédité décrites dans l'ouvrage du docteur Lucas.

Une autre influence, la plus importante, qui donne à Zola l'idée du roman expérimental, vient de l' "Introduction à l'étude de la Médecine Expérimentale" (1865) de Claude Bernard. Autrefois, la médecine était un art, c'est Claude Bernard qui prouve qu'elle peut être une science. Zola, influencé par cette idée, veut faire la même chose avec le roman, et va se consacrer à créer ce qu'il appelle lui-même le roman expérimental.

Selon Claude Bernard, la foi en un remède empirique est une erreur. Le médecin doit connaître les trois sciences fondamentales: la physiologie, connaissance des conditions normales de la vie; la pathologie, connaissance des conditions anormales de la vie; et la thérapeutique, traitement des maladies. Il faut connaître le corps de l'homme par l'observation et par l'expérimentation. Zola applique les principes de Claude Bernard à son roman expérimental.

Nous sommes arrivés au point où s'avère nécessaire de mettre à jour les caractéristiques du roman expérimental de Zola. La théorie du roman expérimental n'est expliquée qu'en 1880 lorsqu'il a publié "Le Roman Expérimental" où il l'expose sous sa forme la plus nette et complète. Or, à cette date, ont paru déjà neuf volumes de la série des Rougon-Macquart. Préparée dans l'esprit de Zola par les idées de Taine, la théorie est née le jour où Claude Bernard a publié son "Introduction à l'étude de

la Médecine Expérimentale".

Zola a avoué dans "Le Roman Expérimental" qu'il avait recopié les principaux passages de cette oeuvre de Claude Bernard:

Je n'aurai à faire ici qu'un travail d'adaptation, car la méthode expérimentale a été établie avec une force merveilleuse par Claude Bernard dans son "Introduction à l'étude de la médecine expérimentale". Ce livre d'un savant ... va me servir de base solide. ... Ce ne sera donc qu'une compilation de textes; car je compte sur tous les points de me retrancher derrière Claude Bernard. Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot "médecin" par le mot "romancier", pour rendre ma pensée plus claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique. <sup>3</sup>

Voilà comment s'organise la théorie du roman expérimental. Jusqu'en 1865, le roman n'était qu'un art; l'imagination jouait un rôle capital chez le romancier, on assure partout que la science n'avait rien à faire avec le roman. Zola proclame que le roman deviendra une science, le jour où il sera fondé sur la psychologie, à l'époque s'était développé le même processus à propos d'Auguste Comte et de Taine sur la physiologie. Ainsi le roman passera de l'état de science d'observation à l'état de science expérimentale: on fait une observation portant sur un fait, social ou individuel; on invente une situation pour contrôler cette observation. L'intrigue et le dénouement ne sont que le résultat de l'expérimentation.

Et Zola affirme son principe en résumant: "En somme toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits en agissant sur eux par

---

<sup>3</sup>Ibid., p. 37



les modifications des circonstances et des milieux." <sup>4</sup>

Le but de Zola est assez noble; le roman expérimental, selon lui, a une valeur sociologique:

Quand les temps auront marché, quand on possèdera les lois, il n'y aura plus qu'à agir sur les individus et les milieux, si l'on veut arriver au meilleur état social. C'est ainsi que nous faisons de la sociologie pratique et que notre besogne aide aux sciences politiques. ... Etre maître du bien et du mal, régler la vie, régler la société, résoudre à la longue tous les problèmes du socialisme en résolvant par l'expérience les questions de criminalité, n'est-ce pas là les ouvriers les plus utiles et les plus moraux du travail humain ? <sup>5</sup>

Zola n'a-t-il pas un programme un peu ambitieux voire même utopique. Il est plein de confiance en lui et en sa théorie du roman expérimental. La naïveté de Zola, c'est de tenter d'aller jusqu'au bout de sa théorie. Le miracle est que des idées qui nous apparaissent aujourd'hui si rudimentaires et, peut-être, risibles ont permis à Zola d'écrire des chefs-d'œuvre. La série des Rougon-Macquart est là pour en témoigner.

## 2. Les Rougon-Macquart

La première impression qui ressort de l'oeuvre de Zola, c'est sa masse. Zola a énormément écrit, en quarante ans de sa vie littéraire, il a publié une soixantaine de volumes. Les Rougon-Macquart, l'oeuvre de sa maturité qui nous permet de voir le plus clairement sa carrière, à elle seule en comprend

---

<sup>4</sup>Ibid., p. 38.

<sup>5</sup>Ibid., p. 39.



vingt. C'est en 1871 que le premier volume de la série a paru, et le dernier en 1893. C'est sans doute suivant l'exemple de la "Comédie Humaine" de Balzac que Zola a projeté de composer cette oeuvre. Mais son intention est un peu différente:

Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux. Si j'accepte un cadre historique, c'est uniquement pour avoir un milieu qui réagisse; de même, le métier, la résidence sont des milieux. <sup>6</sup>

On peut voir que Zola met l'accent sur le milieu, et il faut une famille. Les Rougon-Macquart sont donc imaginés. Cette famille, selon l'arbre généalogique établi sous l'influence du docteur Lucas, s'étend sur cinq générations:

A la première génération on compte trois personnages: Adélaïde Fouque, hystérique, convulsionnaire, et finalement folle; Rougon, son mari, qui est sain; Macquart, son amant, un ivrogne et un déséquilibré. La seconde génération a trois représentants: deux sont malades, l'un alcoolique, l'autre phtisique. A la troisième génération, on se trouve en présence de trois familles et de onze individus: quatre sont malades, deux profondément tarés; la névrose d'Adélaïde Fouque est devenue folie ...; l'alcoolisme du père Macquart a persisté. A la quatrième génération, sept familles et treize individus; ... neuf malades: un cas d'ataxie, une imbécillité congénitale, deux cas de folie religieuse et plusieurs autres formes de névrose et d'hystérie. A la cinquième génération, l'arbre généalogique n'a plus que quatre feuilles: trois portent les noms d'enfants morts en bas âge; l'un était hydrocéphale. <sup>7</sup>

Il n'est pas moins important de citer les renseignements que Zola lui-même donne sur chaque personnage dans l'arbre généalogique des Rougon-Macquart, par exemple, sur Gervaise Macquart de "L'Assommoir" ; Anna Coupeau, fille de Gervaise et

---

<sup>6</sup>Ibid., p. 40.

<sup>7</sup>Ibid., pp. 55-56.





de Coupeau, de "Nana"; Etienne Lantier, fils de Gervaise et de Lantier, de "Germinal"; et son frère, Claude Lantier, de "L'OEuvre":

Gervaise Macquart, née en 1828, a deux enfants d'un amant, Lantier, avec lequel elle se sauve à Paris et qui l'abandonne; épouse en 1852 un ouvrier, Coupeau dont elle a une fille; meurt de misère et d'excès alcoolique en 1869. Conçue dans l'ivresse. Boiteuse. Représentation de la mère au moment de la conception. Blanchisseuse.

Anna Coupeau, née en 1852. Mélange soudure. Prépondérance morale du père et ressemblance physique de la mère. Hérité de l'ivrognerie se tournant en hystérie. Etat de vice.

Claude Lantier, né en 1842. Mélange fusion. Prépondérance morale et ressemblance physique de la mère. Hérité d'une névrose se tournant en génie. Peintre.

Etienne Lantier, né en 1846. Election de la mère. ressemblance physique de la mère et puis du père. Hérité de l'ivrognerie se tournant en folie homicide. Etat de crime.\*

Nous pouvons constater que les trois enfants de Gervaise ont hérité de l'alcoolisme qui se manifeste différemment chez chacun d'entre eux.

Revenons un peu au titre de la série: "Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire". Le sous-titre a une valeur significative. Aux mots "histoire naturelle" Zola a ajouté " et sociale", ce mot donne une ampleur nouvelle à la série. Comme Balzac qui a représenté la société française du premier Empire et celle de la Restauration, dans les scènes de la vie provinciale, parisienne, politique, et militaire, Zola a pour but de représenter la société du second Empire. L'origine de la famille Rougon-Macquart est paysanne: Rougon est jardinier, et Macquart contrebandier. La branche des Rougon, la légitime, à la deuxième génération, grâce au mariage

---

\* Voir l'arbre généalogique des Rougon-Macquart, p. 52.



de Pierre Rougon avec une fille de commerçant, entre dans la petite bourgeoisie. La branche des Macquart, la bâtarde, à la troisième génération; on trouve de petits commerçants, de petits bourgeois, des ouvriers, quelques-uns fort honnêtes, mais la plupart alcooliques dévoyés et misérables. Un mariage unit la moins chanceuse des Rougon avec le plus heureux des Macquart. Alors les membres de cette double famille se repartissent dans tous les milieux de la société: bourgeois fonctionnaires (Son Excellence Eugène Rougon), députés, ministres, médecin (Le Docteur Pascal), brasseurs d'affaires (L'Argent, la Curée), journalistes, rentiers, grands commerçants (Au Bonheur des Dames), prêtres (La Faute de l'abbé Mouret), peintres (L'OEuvre), mécaniciens (La Bête humaine), mineurs (Germinal), prostituées (Nana), blanchisseuses (L'Assommoir), soldats (La Débâcle) et paysans (La Terre). On voit paraître dans le cycle des Rougon-Macquart tous les mondes. L'application de ses théories exige de la part de Zola une énorme documentation. En prenant chacun des personnages de l'arbre généalogique, Zola doit étudier les principaux aspects de la société française sous le second Empire, les problèmes économiques et sociaux, et les habitudes de vie dans chaque milieu. C'est là une vingtaine d'enquêtes qui doivent être longues et minutieuses pour répondre à l'ampleur du projet et aux ambitions scientifiques de l'auteur. Il faut donc connaître la vie française tout entière.

D'autre part, l'arbre généalogique permet à Zola de savoir dans quel milieu il doit placer ses personnages pour chaque ouvrage; et ainsi il circonscrit l'esprit général de son oeuvre. Dès lors, le travail de Zola paraît être très méthodique.

Avant d'écrire, Zola recueille des documents sur le milieu. Il va se promener en prenant des notes dans le contexte où va se découler l'intrigue de son roman: comme par exemple, quartier populaire pour "L'Assommoir", mine et les corons des mineurs pour "Germinal", gare de chemin de fer pour "La Bête humaine", atelier qu'il a bien connu, lui, ami des impressionnistes, pour "L'OEuvre". En écrivant cet ouvrage, Zola s'est inspiré sans aucun doute de Manet dont il est devenu le défenseur, et de Cézanne, son ami depuis leur enfance à Aix. On peut trouver chez "Claude Lantier" la réunion d'un ensemble de caractéristiques de ces deux peintres. On trouve en effet dans le roman une partie autobiographique: les souvenirs de son enfance, les difficultés qu'il a rencontrées avant de devenir célèbre, les amis peintres et écrivains.

Sa méthode de travail l'oblige également à lire quelques ouvrages spécialisés, par exemple, pour "L'Assommoir", il lit "Le Sublime ou le travailleur" (1870) de Denis Poulot, qui lui fait connaître le vrai monde des ouvriers et leur argot; pour écrire "Germinal", Zola s'est essentiellement servi de quatre ouvrages: "La Vie Souterraine" (1867) de Louis-Laurent Simonin, "Le Bassin houiller de Valenciennes" de l'ingénieur Dormoy, "La Science économique" de Guyot, et un ouvrage du docteur H. Boens-Boisseau: "Maladies, Accidents et Difformités des Houilleurs". Zola cherche également à consulter des personnes qui peuvent lui donner des renseignements précis. Il écrit à madame Charpentier, femme de son éditeur, pour quelques explications sur un mariage mondain dans "Nana":



Dans le grand monde, lors d'un mariage donne-t-on un bal et quel soir ? Le soir du contrat ou le soir de l'église ? Si le bal est tout à fait impossible, puis-je donner une soirée ? - Autre chose, si c'était le soir du contrat, quelle serait la toilette de la mariée ? et si c'était le soir de l'église, devrais-je faire partir les mariés pour le voyage réglementaire à l'issue du bal ? <sup>8</sup>

Voilà des intentions de documentation qui paraissent fort respectables; et nous constatons que la minutie et la précision jouent un rôle capital chez Zola. A cet effet on peut également citer <sup>le</sup> "Ventre de Paris" (1873). Pour décrire un grand marché, Zola groupe, dans son cahier d'études, de nombreuses descriptions des Halles, à toutes les heures de la journée, par tous les temps, et de tous les points de vue. De plus, Zola y a passé une nuit entière pour assister à l'arrivage.

Il ne faut pas oublier également "L'Assommoir", un des chefs-~~de~~uvre qu'on relit le plus volontiers aujourd'hui. C'est l'ouvrage qui illustre <sup>le mieux</sup> la conception de Zola pour le roman, celle du roman expérimental. Sur Gervaise, selon Zola, pèse la tare d'un père alcoolique, et en effet, elle meurt dans l'ivrognerie et la misère. On voit dans ce roman la prime enfance de Nana. Zola a écrit à propos de cette famille:

J'ai étudié la déchéance d'une famille ouvrière, le père et la mère tournant mal, la fille se gâtant par le mauvais exemple, par l'influence fatale de l'éducation et du milieu. ... Voilà comment on vit et on meurt. <sup>9</sup>

Il admet que l'atmosphère misérable de la vie ouvrière laisse dominer les instincts élémentaires et violents; la

---

<sup>8</sup>Ibid., p. 62.

<sup>9</sup>Ibid., p. 70.

brutalité des conditions du milieu rend uniforme la vie de ces pauvres, brise et enserme leur intelligence. Selon sa théorie du roman expérimental, le roman est une sorte d'expérience, il s'agit de savoir comment se comporte tel tempérament dans un milieu donné:

Le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur, chez lui, donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages, et se développer les phénomènes. Puis l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire, fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude. <sup>10</sup>

Se considérant observateur et expérimentateur, Zola place Gervaise, bonne, sympathique et travailleuse dans le milieu ouvrier. Devenue blanchisseuse et femme d'ouvrier ivrogne, elle-même fille d'un père alcoolique, se laisse sombrer dans l'ivrognerie. Mais nous pouvons constater que c'est plutôt le milieu que l'hérédité qui pèse sur Gervaise.

Il s'avère pertinent de résumer en quelques mots le caractère essentiel du roman expérimental de Zola. C'est, selon ses termes, une étude des tempéraments et des modifications profondes de l'organisme sous la pression des milieux et des circonstances, et son but est un but scientifique avant tout. Le roman naturaliste de Zola est fait de roman expérimental et physiologique: ses héros sont "des bonhommes physiologiques évoluant sous l'influence des milieux, tarés et chargés d'une

---

<sup>10</sup> Cité par Emile Bray, Histoire illustrée de la Littérature Française (Paris: Didier, 1949), p. 622.



lourde hérédité." <sup>11</sup>

Pourtant, les terrains du roman ne sont pas comparables à un laboratoire expérimental. En effet, dans un laboratoire on attend le résultat d'expériences scientifiques; mais dans un roman c'est l'auteur lui-même qui contrôle tout, même le dénouement. On prétend toujours que la science n'a rien à voir avec le roman et Zola, malgré sa célébrité, doit affronter l'hostilité de ses adversaires. Néanmoins on constate que le public achète la plupart de ses oeuvres. Il est devenu riche et célèbre, mais ses théories n'ont jamais cessé d'être combattues par la plus grande partie de la critique.

Dès ses prémices, le naturalisme de Zola a trouvé des adversaires chez ceux qui déjà s'opposaient au réalisme. Parmi ceux-ci on peut citer des critiques conservateurs, universitaires et également certains intellectuels contemporains comme Jules Lemaître, Anatole France et Flaubert. Pendant une vingtaine d'années Zola ne cesse d'échanger "des horions" avec de multiples adversaires.

La critique conservatrice est représentée par A. de Pontmartin, P. de Saint-Victor, et par Barbey d'Aurevilly qui a appelé Zola un "artiste en fange", et "un Michel-Ange de la crotte". Brunetière, Sarcey, J.-J. Weiss et About sont les représentants de la critique universitaire. Elle a l'esprit plus

---

<sup>11</sup> Cité par Pierre Martino, Le Naturalisme français, p. 32.

large que la critique conservatrice. J.-J. Weiss a appelé le naturalisme "la littérature brutale". Mais cette critique n'est pas moins hostile à Zola. Elle signale le "charlatanisme" de certaines de ses théories, et les erreurs de l'auteur des Rougon-Macquart. On citera en particulier le cas de Brunetière qui dénonce l'insuffisance de la culture scientifique. De 1875 à 1890, Brunetière faisait campagne contre le naturalisme. Il n'est pas allé pourtant jusqu'à nier la valeur de Zola, ni certains des mérites éminents de son oeuvre, il s'est incliné devant le succès de "L'Assommoir" et de "Germinal"; mais il a opposé aux théories de Zola une doctrine forte. La partie positive des théories de Zola et sa conception du roman sont contestables. Persuadé de l'antinomie absolue de l'art et de la science, Brunetière n'admet pas que le romancier puisse se préoccuper particulièrement des cas pathologiques et des faits anormaux : il affirme que la littérature ne vise qu'à représenter l'humanité générale. Ces universitaires représentent en somme une forme très vivante de l'esprit traditionaliste, la culture moyenne de la bourgeoisie française de cette époque.

Jules Lemaitre a écrit des articles sur Zola où il montre et de la sympathie et de l'ironie. Anatole France est décidément hostile à Zola, quant à Flaubert, il se moque ouvertement de ses théories "pseudo-scientifiques". Enfin, a paru le "Manifeste des Cinq" en 1887, année où Zola a publié "La Terre". Les cinq sont P. Bonnetain, J.-H. Rosny, L. Descaves, P. Margueritte et G. Guiches. Ils l'attaquent en démontrant "la trahison de l'écrivain devant son oeuvre", son "violent parti pris d'obscénité" par "des manies de moine solitaire" et par une "boulimie de



vente".<sup>12</sup> Ils parlent aussi de ses tares physiques et de son ignorance de la vie. Ce manifeste est considéré comme le moteur qui met fin au naturalisme.

### CHEZ LES IMPRESSIONNISTES

Toute cette hostilité envers Zola et ses théories, d'ailleurs, n'est point étrangère aux peintres impressionnistes. Les peintres exposent pour la première fois en 1874. La réaction du public est, comme on l'a vu, l'hostilité chez les uns, l'indifférence chez les autres; d'autres expositions suivent jusqu'en 1886. C'est le temps des Rougon-Macquart (1871-1893), et les tableaux impressionnistes peuvent passer pour une illustration de la littérature naturaliste, non seulement par leurs inspirations communes, mais particulièrement par la tendance positiviste des impressionnistes où l'observation joue un rôle capital et par l'expérimentation de théories scientifiques sur la lumière et les couleurs.

#### 1. L'analyse de la lumière

Pour mieux traduire le jeu de la lumière, les impressionnistes ne travaillent qu'en plein air et par petites touches. Aussi, ils ont réussi à adoucir les contours des objets et à les fondre avec leur entourage. Cette technique leur permet d'introduire une couleur dans la zone d'une autre sans la dégrader ni la perdre. La multitude de touches et leurs contrastes

---

<sup>12</sup>Ibid., p. 177.

a contribué à exprimer la vibration de la lumière. Cette exécution par petites touches vives semble convenir à leur désir de saisir les aspects fugitifs. Une technique permettant aux peintres un travail rapide est essentielle pour qu'il puissent traduire leur perception et leur impression sans trop de retard car la main est plus lente que l'oeil. Une technique rapide et en petites touches permet aux artistes de transposer les miracles de la lumière en un langage de couleur et aussi de rendre l'aspect choisi le plus proche de l'impression reçue.

Indifférent à l'éternel cher aux classiques, l'impressionnisme est la peinture des phénomènes. Les impressionnistes expriment leur amour du monde des phénomènes en refusant d'aller au-delà de l'impression et de l'instant. Les peintres analysent dans un phénomène l'influence de la lumière sur la forme et les couleurs des objets. De nombreuses toiles impressionnistes et surtout celles de Monet et de Renoir témoignent de cette analyse. Cézanne a déclaré ne peindre qu'en plein air où il peut voir des choses superbes\* ; Manet, en regardant peindre Monet, se laisse gagner lui aussi par le travail en plein air.

Les impressionnistes ont choisi un élément de la réalité : la lumière, pour étudier la nature tout entière. Monet, chef de file, a remarqué que la lumière de plein air, par rapport à celle de l'atelier a trois caractéristiques principales : l'intensité, la diffusion et la mobilité. Dans ses tableaux de 1874, comme dans ses "Canoiers à Argenteuil" <sup>(p. 150)</sup>, et "Régates à

---

\* Voir citation 19, pp. 31-32.



Argenteuil", Monet atteint une luminosité plus grande que jamais. Ses couleurs sont plus claires et plus riches. Dans cet esprit, nous pouvons également citer une toile, de la même date, de Renoir: "Voiliers à Argenteuil"<sup>(p. 150)</sup>. Ce sont deux tableaux qui représentent le même thème et aspect d'étude, le résultat en est si proche qu'on ne peut pas distinguer les auteurs sans regarder les signatures, même Monet et Renoir confondaient leurs deux oeuvres. L'exemple de "La Grenouillère"<sup>(p. 149)</sup> (1869), un peu plus tôt n'infirme pas cette idée: "La Grenouillère" de Monet et <sup>celle</sup> de Renoir représentent les mêmes caractéristiques de l'étude impressionniste: la lumière et le reflet dans l'eau.

Chez Monet cette étude des effets de la lumière apparaît dès le début de sa carrière. En 1867, il peint "Femmes au jardin"<sup>(p. 146)</sup>, oeuvre représentant quatre femmes en robes claires parmi les feuillages. Courbet est présent, discute avec lui de l'exécution du tableau. Courbet lui demande pourquoi il reste inactif et immobile alors qu'il a encore des choses à peindre dans le tableau; il lui répond simplement: "J'attends le soleil".<sup>13</sup> En ce moment, un nuage est en train de passer supprimant certaines zones lumineuses; il faut attendre alors le retour du soleil. En effet, selon la direction des ombres, et mille détails, on peut deviner dans les tableaux de Monet d'où vient la lumière, la place du soleil dans le ciel et l'heure où les toiles sont exécutées.

Plus tard, Monet va plus loin encore. La série des

---

<sup>13</sup>Cité dans Yvon Taillandier, Claude Monet, p. 80

"Meules" exécutée de 1890 à 1891, peut expliquer un aspect expérimental de son oeuvre, vis-à-vis de l'analyse de la lumière. Il a compris que le sujet importe peu en lui-même, l'accent sera mis avant tout sur les phénomènes lumineux qui agissent sur le sujet. Il a choisi un sujet type: les Meules; ces meules n'auront une raison d'être que par le véritable sujet: la lumière. Celle-ci les façonne et les colore suivant son intensité. La forme est mouvante et changeante, sa précision n'est qu'apparente selon les heures. Les coloris, eux aussi, sont subjectifs, ils ne sont que la conséquence de cette même lumière et de ses reflets. Désormais, Monet observe, en peignant, méthodiquement et scientifiquement les changements de la lumière. A cet effet, nous pouvons citer une des plus célèbres séries de Monet, "La Cathédrale de Rouen", sujet représenté une quarantaine de fois à partir de 1892. Monet étudie dans ses toiles les effets de la lumière qui transforment le portail de la cathédrale à chaque heure de la journée:

De l'aube, où la cathédrale s'irise de rose, de gris et de nacre au soir, où elle se dissout dans les gris-bleus-violâtres, elle passe par la splendeur éclatante des blancs teintés de jaune et orangé, aux ombres colorées de bleus ou de mauves du plein matin, puis par l'incandescence de midi, pour s'assourdir dans l'après midi, se réchauffer de la violence des rayons du couchant avant de s'endormir dans l'ombre crépusculaire. <sup>14</sup>

Un point qui mérite d'être mis en évidence ici, c'est l'intérêt que porte Monet très tôt pour l'esprit extrême - oriental, en particulier le japonisme. La qualité analytique chez lui doit beaucoup à cet esprit. Un problème se pose dans

---

<sup>14</sup>Maurice Serullaz, L'Impressionnisme, p. 63.



la conscience extrême-orientale: le problème de l'union de l'homme et du monde, du personnage et de la nature ou du paysage. Et la solution qui a été trouvée, c'est de fondre l'homme dans la nature, ou en terme de peinture impressionniste, "fondre le personnage dans la lumière du plein air." Dans la vie pratique les japonais expriment leur conception par leur culte des jardins considérés comme des résumés du monde. Il n'est pas indifférent à noter, à ce propos, que c'est dans un jardin, en 1867, que Monet peint son premier tableau où les personnages, quatre femmes, et le paysage sont fondus dans la lumière du plein air. Yvon Taillandier a noté:

Très peu de temps après mon arrivée au Japon, j'entendis les intellectuels japonais ... faire état d'une certaine notion pour eux fondamentale et qui s'exprime par deux mots: *sabi* et *wabi*, lesquels peuvent se traduire approximativement par rouille, et solitude de l'hermite. <sup>15</sup>

Monet, selon ses biographes, parle peu et la plupart de ses actes et de ses paroles sont toujours mal interprétés. C'est un solitaire. La lumière dans son oeuvre agit comme la rouille rongant le fer: "elle ronge la forme, elle tend à les dissoudre, à les réduire en poussière de petites taches colorés; ou à les liquéfier: elle les réduit à n'être que des composés de petites vagues." <sup>16</sup> La série de la cathédrale, des meules, "Le Palais de Westminster à Londres" et tous les tableaux exécutés en plein air peuvent en témoigner.

---

<sup>15</sup>Yvon Taillandier, Claude Monet, p. 83.

<sup>16</sup>Ibid., p. 85.

Quant au personnage dans son oeuvre, ce n'est pas seulement un homme ou une femme, mais c'est surtout l'atmosphère qui l'entoure. Cet aspect se retrouve également chez Renoir.

"La Balançoire" (1876) et une toile de la même date, le "Bal au Moulin de la Galette" (p. 155) que l'on considère comme de véritables manifestes de l'impressionnisme en sont des témoins. Dans ces deux tableaux comme dans d'autres de la même époque, Renoir se montre préoccupé par une étude particulière des phénomènes lumineux. Plaçant ses modèles sous les arbres afin qu'ils soient parsemés de taches de lumière tombant à travers les feuillages, il analyse les effets des reflets verts et les points lumineux sur leurs visages, leurs vêtements ou leurs corps. Les personnages deviennent simplement un prétexte à représenter de curieux et fugitifs effets de lumière et d'ombre qui dissolvent en partie les formes. Ils se fondent dans l'atmosphère du spectacle gai de la lumière dansante. Parmi les tableaux de la même série, nous pouvons également citer "Le Déjeuner des canotiers" (p. 155) (1881) et "La partie de canotage à Chatou" (1879).

La lumière en plein air séduit toujours les impressionnistes. Renoir, en 1882, rencontrant Cézanne à Marseille se décide à passer un moment avec lui à l'Estaque où il peint "Rochers à l'Estaque" et "L'Estaque", et Cézanne "Le golf de Marseille vu de l'Estaque" repris plusieurs fois de 1883 à 1885. Ils trouvent là une nature qui ne varie pas avec les saisons et, surtout, qui est baignée chaque jour de la même vive lumière. "J'ai le soleil perpétuel, dit Renoir, et je puis effacer et



recommencer tant que je veux".<sup>17</sup>

Tout ravis du soleil de la campagne, Pissarro et Cézanne travaillent ensemble plusieurs fois à Pontoise, petite ville sur l'Oise où ils entreprennent de peindre "Verger à Pontoise, Quai de Pothuis" (1877); et à Auvers-sur-Oise, proche de Pontoise. Manet, pendant sa période impressionniste, 1870-1883, travaille en plein air en étudiant la lumière. En 1874, l'artiste passe quelques semaines à Argenteuil en compagnie de Monet et Renoir, adopte une technique plus vibrante, et éclaircit sa palette. Parmi les meilleures toiles de cette période nous pouvons citer (p. 151) "Claude Monet dans son atelier", (p. 150) "Argenteuil", (p. 151) "En bateau", et "La famille Monet dans le jardin". Manet, en 1875, travaille à Venise: "Là, dit-il, où l'air mange les bords, où tout se fond et se confond dans les splendeurs de la lumière."<sup>18</sup> C'est dans "Le Linge" (1875), éblouissement de lumière et de couleurs, que se marque le plus fortement son impressionnisme. Ce tableau est une scène de la vie domestique, une femme avec un petit enfant faisant sécher le linge. C'est le grand scandale artistique contemporain du grand scandale littéraire de "L'Assommoir": 1876 est l'année où le tableau est refusé au Salon, pour la vulgarité de son sujet, et où commence en feuilleton la publication de "L'Assommoir" qui est défendu par Huysmans en termes positifs autant pour la peinture que pour le roman:

---

<sup>17</sup>Cité par John Rewald, Histoire de l'Impressionnisme, tome II, p. 124.

<sup>18</sup>Cité par Maurice Serullaz, L'Impressionnisme, p. 85.

La société a deux faces: nous montrons ces deux faces, nous nous servons de toutes les couleurs de la palette, du noir comme du bleu. ... Nous ne préférons pas ... le vice à la vertu, la corruption à la pudeur; nous applaudissons également au roman rude et poivré et au roman sacré et tendre. <sup>19</sup>

Manet impressionniste représente dans son oeuvre ces deux faces de la société. A partir de 1880, sa mauvaise santé ne lui permet plus de peindre de grandes toiles, il se met alors à travailler dans ses jardins et à observer les jeux de la lumière. Les différents coins des jardins sont représentés sous les aspects changeants de la lumière comme par exemple (P. 152) "Un coin de jardin de Bellevue" (1880), "Banc dans le jardin de la villa de Versailles" (1881), et "Un coin du jardin de Rueil" (1882), thème repris plusieurs fois.

## 2. L'analyse des couleurs

Il ne faut pas oublier qu'alors que les impressionnistes font des études sur la lumière et les couleurs, Louis Pasteur (1822-1895) opère sa première guérison de la rage. De même que Pasteur a découvert les microbes, ils ont découvert la coloration des ombres, le rôle des reflets dans la coloration des objets, les réactions des couleurs entre elles, leur interpénétration et leurs oppositions. Or, cet aspect analytique de la coloration des impressionnistes est en relation avec les théories du chimiste Eugène Chevreul (1786-1889), auteur de découvertes fondamentales sur la couleur qui influencent profondément

---

<sup>19</sup>Cité par Abry Crouzet et Bernès Léger: Les Grands Ecrivains de France illustrés (Paris: Didier, 1948), p. 685.

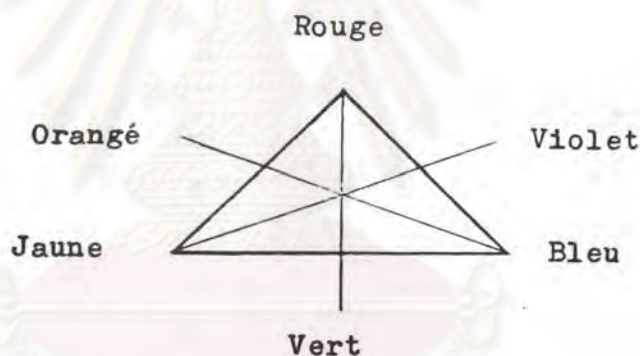


l'impressionnisme. Pour mieux comprendre la coloration des impressionnistes, nous citerons les théories de Chevreul que développeront ultérieurement Helmholtz et Hcod:

La composition du spectre solaire est la suivante: violet, indigo, bleu, vert, jaune, orangé, rouge, soit sept couleurs, mais l'indigo étant une variété de bleu, leur nombre se ramène en réalité à six. Trois sont dites primaires, fondamentales, ou génératrices: le bleu, le rouge, le jaune. Trois sont dites binaires ou mixtes: le vert, le violet, l'orangé; ces trois dernières résultent du mélange de deux couleurs primaires: bleu + jaune = vert; bleu + rouge = violet; rouge + jaune = orangé.

Chacune des trois couleurs binaires est la complémentaire de la couleur primaire qui n'entre pas dans sa composition: le vert est la complémentaire du rouge, le violet la complémentaire du jaune et l'orangé celle du bleu.

Le schéma suivant, dont se servait déjà Eugène Delacroix, résume fort clairement cette théorie.



Autre principe découvert par les physiciens: chaque couleur tend à colorer de sa complémentaire l'espace environnant. Il en résulte que l'ombre d'un objet se teinte toujours légèrement de la complémentaire de la couleur de l'objet: ainsi un objet rouge verra son ombre se colorer de vert; et ce vert sera différent selon la teinte du rouge.

Ajoutons enfin que d'après la loi du contraste simultané des couleurs énoncée par Chevreul, deux complémentaires (vert et rouge par exemple) ou deux complémentaires binaires (violet et vert) s'exaltent et deviennent plus intenses lorsqu'elles sont juxtaposées, alors qu'elles s'annihilent si elles sont mélangées pigmentairement. La couleur complémentaire de chacune des deux couleurs juxtaposées agit en effet sur l'autre couleur. Dans le cas des deux complémentaires, le vert et le rouge: le rouge agit sur le vert et accroît son intensité et vice versa. Dans le cas des deux complémentaires binaires, violet et vert par exemple, la complémentaire du vert -le rouge- agit sur le violet qui devient plus rouge, et la complémentaire du violet -le jaune- agit sur le vert qui devient plus jaune. Le violet et le vert, qui contiennent tous les deux du bleu, deviennent moins

bleu: deux teintes qui contiennent la même couleur pure voient en effet celle-ci s'atténuer lorsqu'on les juxtapose.<sup>20</sup>

Ces principes scientifiquement établis, les impressionnistes en captent d'instinct l'essentiel. On exalte la couleur en supprimant les tons sombres, on joue avec les complémentaires par exemple un jaune à côté d'un bleu, pour créer une sensation de vert plus vif, les couleurs restent plus pures que dans le mélange pigmentaire, où elles risquent de perdre leur éclat. L'impressionnisme est devenu ainsi une formule qui s'appuie sur l'invention scientifique.

Manet de son contact avec les impressionnistes qui lui doivent tant du point de vue de l'observation directe, a appris que l'ombre ne s'obtient pas en mélangeant un ton pur avec du noir; mais qu'elle est le produit d'une décomposition de la lumière dans une zone et sur des plans qui n'en perçoivent et n'en fixent que les couleurs froides. Ses oeuvres de sa période impressionniste, c'est-à-dire celles des années post 1870, et surtout la série des jardins exécutée à partir de 1880 peuvent en témoigner. Monet et Renoir ne sont pas moins enthousiastes pour l'analyse des couleurs que pour celle de la lumière; dans leurs tableaux la lumière baigne tout, non de morte blancheur, mais de mille combats vibrants de riches décompositions prismatiques. Cézanne se montre particulièrement épris de l'analyse des couleurs.

La science, qui a acquis dans la deuxième moitié du

---

<sup>20</sup> Cité par Maurice Serullaz, L'Impressionnisme, pp. 8-9.



siècle un immense prestige, se penche sur la couleur avec les travaux des hommes de science comme Chevreul. Cézanne, ami d'enfance du Zola théoricien de la littérature naturaliste qui se veut scientifique, a respiré plus ou moins l'air du temps: il ne peut pas être étranger à cet enthousiasme.

Un aspect de la technique impressionniste dont Cézanne est un fidèle adepte, a beaucoup surpris et fait beaucoup discuter: ce sont les ombres violettes, bleues et vertes. Tout oeil qui n'est pas accoutumé à la vision impressionniste voit les ombres qui apparaissent en plein jour d'une tonalité grise, quand ce n'est pas noir; mais pour les impressionnistes, c'est une grave erreur. En plein jour et en plein air, pour eux, tout ce qu'on voit c'est la lumière et les ombres. On doit donner par conséquence à ces ombres une couleur et ce ne sera jamais le gris qui est du noir dilué et qui peut évoquer des ténèbres nocturnes. On a choisi donc le violet, ainsi que le bleu et le vert, appartenant à la catégorie des couleurs froides. Ces couleurs calmantes ont une sorte de complicité avec l'obscurité, elles peuvent donc remplacer les gris et les noirs, chargés, selon les impressionnistes, du caractère désagréable des ténèbres. Dans l'oeuvre de Cézanne, nous pouvons trouver ces ombres, violettes, vertes ou bleues non seulement dans ses paysages comme "La Seine" (1880), "Le Golfe de Marseille vu de l'Estaque" (1883-1885), "Montagne Sainte-Victoire (vue de Bibémus)" et "Les Grandes Baigneuses"(1898-1905); mais aussi dans les portraits: "Madame Cézanne sur un fauteuil rouge" (1877), "Portrait de l'artiste" (1879), et "Le jeune homme au gilet rouge" (1890); et dans les natures mortes: "Nature morte au plat et

(p. 167)  
 pommes (1873), "Fleurs et fruits" (1888) et "Nature morte aux  
 pommes"

Vers 1882-1885, Cézanne renonça définitivement à l'attraction qu'avait exercé sur lui l'impressionnisme et élabora dans l'isolement/son séjour à Aix une manière originale de traduire la nature méridionale. Il ne faut pas oublier son amour du volume et du modelé par la couleur. Lorsqu'il a trouvé des couleurs capables de remplacer les gris et les noirs, Cézanne peut modeler, c'est-à-dire donner l'illusion du volume. Pour lui, c'est l'occasion de concilier sa nature de sculpteur et sa passion pour la couleur. Cette technique est appliquée le plus souvent à ses aquarelles comme par exemple "Joueur de cartes" (1895), "Nature morte à l'encrier" (1900), "Nature morte au melon vert" (vers 1900) et "Nature morte (chaise, bouteille et pommes)" (1904). Sans dessin, les pommes, le melon, et l'homme qui joue aux cartes sont modelés uniquement par les couleurs capables de leur donner des formes particulières. La série de toiles sur la "Montagne Sainte-Victoire" et les paysages rocheux à l'Estaque peuvent également témoigner du modelé par la couleur chez lui. Les roches, les formes solides et leurs ombres comportent une qualité analytique de la couleur.

Il est pertinent de mentionner ici Robert Delaunay (1885-1941), disciple de Cézanne. Après un apprentissage dans un atelier de décors de théâtre, il se consacra à la peinture, s'intéressant au néo-impressionnisme, notamment aux théories des contrastes simultanés de couleurs, élaborées par Chevreul. A partir de 1908, il subit l'ascendant de l'oeuvre cézannienne



et participa aux recherches cubistes. Il accorda à la lumière qui, pour lui, "brise la forme", un rôle essentiel, cherchant à exprimer le dynamisme par la couleur. Initiateur en France de l'art abstrait, Delaunay fit de la couleur la composante fondamentale de son art, notamment par les disques dans lesquels les couleurs étalées par bandes circulaires ou par secteurs, engendrent des effets dynamiques d'interférences, de vibration et de réfraction. Chez lui, comme chez Cézanne, la forme est déterminée par la couleur.

Plus tard, Cézanne ira plus loin encore: la science de l'espace avec les trois aspects de la ligne jouera un rôle très marquant au cours de ses vingt dernières années. C'est la géométrisation de la nature, un moyen qu'emploie Cézanne pour renforcer le modelé par la couleur. Il consiste à réduire les formes à des solides géométriques dont le volume est très évident. Cézanne a dit: "Il faut traiter la nature par le cône, le cylindre et la sphère."<sup>21</sup> Sa série de Montagne Sainte-Victoire est significative de cette technique qui va ouvrir la voie au cubisme deux ans après la mort de Cézanne en 1906.\*

Quant à Degas, on rencontre dans son oeuvre, un goût de la mise en page originale. Ce qui semble dominer son intérêt est la recherche du mouvement pris dans son instantanéité: ce qui le rapproche des impressionnistes, bien que son

---

<sup>21</sup> Cité par Yvon Taillandier, Paul Cézanne (Paris: Flammarion, 1967), p. 54.

\* Voir p. 71.

art reste en dehors de ce mouvement. Le dénominateur commun de ses séries de danse, de femmes à leur toilette, de blanchisseuses ou repasseuses, et de courses, c'est le mouvement. Le corps des femmes en action aussi bien que des chevaux est observé avec subtilité. Nous pouvons dire que le corps humain ou de l'animal en action joue un rôle aussi important chez Degas que la lumière chez Monet ou Renoir. Degas a connu toutes les techniques qu'emploient les impressionnistes, mais pour lui, il faut une nouvelle technique pour traduire au mieux le mouvement. Ce sera le dessin, condition nécessaire de la représentation du mouvement, qui reste pour lui un moyen d'expression essentiel. C'est là ce qui le sépare des impressionnistes: il dessine, pendant que les purs impressionnistes ne font que juxtaposer par petites touches. Degas a parlé du dessin: "Le dessin n'est pas la forme, il est la manière de voir la forme." <sup>22</sup> A partir de 1880, chez lui le pastel l'emporte sur <sup>les</sup> autres techniques car c'est le pastel qui lui permet de peindre en dessinant et de dessiner en peignant. Emporté par ses recherches, il parvient à de véritables nouveautés, il invente des moyens qui s'adapteront le mieux à son tempérament: il a combiné le pastel avec d'autres techniques comme par exemple la gravure, l'aquarelle, la peinture à l'essence et même le monotype.\* Ayant ainsi fait,

---

<sup>22</sup>Cité par Edouard Hüttinger, Degas (Paris: Flammarion, 1965), p. 82.

\*Monotype, fin du XIX<sup>e</sup> siècle: Procédé de gravure ou de peinture permettant d'obtenir par impression un exemplaire unique.



Degas réussit à humidifier le pastel en insufflant sur lui/la de vapeur d'eau bouillante; enfin "en fixant successivement plusieurs couches et en répétant plusieurs fois l'opération du fixage et de la pose des couleurs, il obtient une matière aussi riche, aussi transparente et aussi profonde que certains glacis vénitiens." <sup>23</sup> C'est lui qui découvre également la pratique nouvelle des monotypes. Ces découvertes techniques de Degas sont, en vérité, les résultats de ses expérimentations.

On peut constater que le naturalisme de Zola et l'impressionnisme sont passés de la science d'observation à la science expérimentale. L'essentiel est l'expérimentation, l'observation ne leur sert que pour perfectionner chaque expérimentation. Pour créer un roman, Zola observe en prenant des notes dans le milieu où va se passer l'action, et le plus souvent, il utilise tous les détails qu'il a répertoriés; les impressionnistes observent en peignant ou, plus exactement, en expérimentant.

D'ailleurs, la création de Zola et celle des impressionnistes ont un caractère commun: leur aspect positiviste. La méthode positiviste d'Auguste Comte est appliquée dans tous les domaines; Claude Bernard l'applique à la médecine expérimentale, Littré à son monumental "Dictionnaire de la langue française", Fustel de Coulanges à l'histoire; mais le nom qui

---

<sup>23</sup>Jacques Lassaingne, Tout l'oeuvre peint de Degas (Paris: Flammarion, 1974), p. 7.

domine à cet égard, c'est celui de Taine. Il a adopté, comme nous l'avons vu,\* ce que Comte a enseigné. Le positivisme peut être dégagé en deux principes essentiels: il faut substituer la science des faits et borner son ambition à l'étude des phénomènes; et les seuls critères de la vérité sont l'observation et l'expérience. L'impressionnisme est sans aucun doute la peinture des phénomènes: on fait l'étude des phénomènes en essayant de traduire l'impression reçue et de capter les jeux de la lumière; le roman expérimental de Zola est basé essentiellement sur les théories de Taine et de Claude Bernard.

Le rapport entre Zola et les impressionnistes peut s'expliquer par trois aspects essentiels: l'inspiration, point commun, l'aspect expérimental de leurs oeuvres, et leur amitié. Or, Zola nous intéresse non seulement en tant que romancier audacieux qui applique à son oeuvre les théories scientifiques, mais particulièrement en tant que critique d'art et ami des peintres impressionnistes. Zola est l'ami intime de Cézanne depuis leur enfance à Aix, c'est lui qu'il prend comme modèle dans "L'Oeuvre", ainsi que Manet dont il est le défenseur ardent. Il a connu et admiré plus d'un peintre de sa génération: Monet, Degas, Renoir, le graveur Solari, venant d'Aix comme lui et Cézanne, Guillemet, et Pissarro.

---

\*Voir p. 45.