



Valeria Tettamanti

A propos de l'ouvrage :

Lucie Riou, *Les Arts visuels dans les romans, l'œuvre critique et la correspondance d'Émile Zola*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2020, 742 p.
9782745353726



« "Faire large, peindre large, puissant" »¹. En respectant la consigne métatextuelle de Zola, Lucie Riou propose une étude générale « large » et « puissante » des rapports de l'écrivain aux arts visuels. En dépit des approches particulières ou analytiques, qui ont été majoritaires sur la question, l'auteure choisit une perspective à la fois synthétique et exhaustive pour cerner le processus de création de Zola. Ce processus ne peut en effet se comprendre qu'en retraçant les contours d'un corps esthétique, d'une expérience d'incorporation de l'art, qui est donnée à voir dans son intégralité par le croisement des points de vue critiques (« thématique », « sociologique », « comparatiste », « esthétique » et « génétique »²). L'apparente désinvolture critique ne dérive pas d'une imprudence juvénile (le travail est tiré de la thèse de doctorat de L. Riou), mais d'une nécessité scientifique précise, celle de restituer le rêve de Zola d'une « œuvre totalisante »³, c'est-à-dire intrinsèquement « interdisciplinaire » (comme on la définirait aujourd'hui). Pour cette raison, L. Riou décide d'inclure dans son étude la totalité de la production littéraire de Zola, à savoir les romans,

¹ Zola cité par Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand, *Lire/Dé-lire Zola*, Paris, Nouveau monde, 2004, p. 28.

² Lucie Riou, *Les Arts visuels dans les romans, l'œuvre critique et la correspondance d'Émile Zola*, Paris, Honoré Champion, p. 23.

³ *Ibid.*



l'œuvre critique et la correspondance, qui acquièrent par là une même dignité esthétique (ce qui est toujours susceptible d'être mis en question) ; ce geste de décloisonnement du corpus zolien est finalement supporté par l'idée, à notre sens, d'une intentionnalité auctoriale⁴. Mais la conception zolienne des rapports entre ces disciplines, littérature, peinture, sculpture et architecture, doit être placée « sous le sceau de la contradiction »⁵ : Zola se sert des arts pour se situer dans le champ littéraire par rapport au monde artistique, pour satisfaire un pathos visionnaire de « vérités », pour orienter sa réception par les multiples jeux et enjeux de définition de sa littérature. Si cet élément de contradiction et de controverse est soulevé dans l'introduction générale, il est pourtant rapidement mis de côté dans le développement pour privilégier la mise au jour du processus proprement créateur de Zola devenu « artiste total ». En renonçant à véritablement éclairer les prises de distances et les ambiguïtés du rapport zolien à l'art, qui auraient pu sans doute être repérées par l'étude de l'échiquier sociologique de Zola et de ses positionnements par rapport au monde artistique, L. Riou identifie Zola comme un artiste total, tour à tour peintre (à la fois impressionniste et pré-expressionniste), sculpteur et architecte. C'est précisément en sa qualité de « créateur » ou d'artiste-démiurge que Zola renoue le dialogue entre art et littérature autour de l'autonomie de la forme ; il est en quête d'une forme nouvelle, presque messianique, susceptible « "de chanter dignement les peuples futurs" »⁶. Par cette perspective, L. Riou vise finalement à nuancer des images de Zola, qu'elle parvient effectivement à réactualiser au fur et à mesure de son étude : celle d'« homme de système », en accord avec les préceptes de Taine, et celle d'« imitateur » de la réalité et d'« ignorant » en matière d'art, ce qui est souvent associé à la « trahison » de Zola envers Paul Cézanne.

Fidèle à la vision holistique de l'œuvre zolienne, à laquelle on ne peut pas assigner une identité esthétique univoque sans méconnaître ses composantes complémentaires, ses influences, ses transferts artistiques, L. Riou organise sa réflexion autour de la dramaturgie gestuelle de l'artiste : « Ebauche », « Composition », « Exposition ». D'abord, L. Riou se

⁴ Il ne s'agit pas de célébrer une « intention » naïve et transcendante, qui ferait l'impasse sur les effets transhistoriques de réception, où l'œuvre s'expose à un sens inconsolement « ouvert ». Il s'agit plutôt de restituer l'auteur, après sa mise à mort symbolique (Barthes, Foucault), à des intentions conscientes et inconscientes, par lesquelles il se situe et se resitue dans le champ littéraire. Cette idée pourrait se rapprocher de l'*habitus*, selon la perspective de Pierre Bourdieu, mais surtout de Bernard Lahire et Jérôme Meizoz.

⁵ Lucie Riou, *Les Arts visuels dans les romans, l'œuvre critique et la correspondance d'Émile Zola*, Op. cit., p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 21.



penche sur l'éducation artistique de Zola, en reconstruisant son parcours biographique par ses correspondances avec les artistes : l'écrivain partage avec eux des espaces de sociabilité et participe de la révolution esthétique de la jeune génération des peintres contre l'Académisme et les maîtres de Barbizon. Ainsi, l'apprentissage esthétique de Zola, où le rôle formateur de la peinture, de la sculpture et du dessin est décisif, précède l'écriture. A ce propos, l'autrice revient sur la relation entre Zola et Cézanne, trop longtemps dénigrée par les critiques contemporains ou du début du XX^e siècle : à travers l'étude approfondie de leur correspondance, L. Riou parvient à réhabiliter leur amitié via une argumentation serrée, convoquant ponctuellement discours et contre-discours ; l'administration des preuves est probante. Pendant ses années de jeunesse, Zola artiste hésite entre l'appréciation de la matière, celle de la forme ou bien celle de la pensée, en attribuant souvent la beauté de l'œuvre à sa « dimension spirituelle »⁷ dans ses échanges avec Cézanne vers 1860. La conception esthétique de Zola adhère à celle de l'artiste dans la prise en compte des médiums artistiques et d'une idée très moderne de la perception individuelle (qu'on peut sans doute appeler aujourd'hui « phénoménologique ») : écrans et vitres, qui sont omniprésents comme éléments diégétiques, mais aussi comme termes du registre métatextuel ou critique, renvoient au rôle « déformant » du tempérament d'artiste. Surprenante, alors qu'il est traité de la question des médiums du processus créatif, l'absence de référence explicite à l'approche de l'intermédialité, bien qu'elle soit pratiquée diffusément tout au long de l'étude : L. Riou appréhende en effet l'œuvre d'art ou littéraire en intégrant les dimensions scripturale et visuelle et en incluant l'aspect technique dans les phénomènes textuels et visuels de signification.

En effet, Zola s'inspire du monde artistique avec lequel il interagit jusqu'à son cadre de travail, à savoir le cabinet hétéroclite et fastueux de la demeure de Médan. Collectionneur et perfectionniste, Zola élabore une « iconographie romanesque »⁸ par la stratification mémorielle d'expériences (musées, expositions, ateliers) participant du processus de création : images et personnages, décors et socialités « "imprègnent" »⁹ ainsi l'intégralité de l'œuvre zolienne. Zola, écrivain du visuel, multiplie les tableaux vivants, la deixis primant sur le récit,

⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁹ *Ibid.* L. Riou cite Philippe Hamon : *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 231.



comme dans le cas du Claude Lantier de *L'Œuvre*. Ces visions, « empiriques » et « prophétiques » au double sens du terme, permettent l'accès à la vérité, comme dans le cas de Jacques Lantier dans *La Bête humaine*, de sorte que volonté de voir et volonté de savoir coïncident. L. Riou soulève à ce propos une question centrale, qui n'est pourtant que marginalement abordée par la critique ; celle de la quête personnelle de vérité : l'art zolien de « voir » implique, de façon presque indissociable d'un point de vue génétique, à la fois la fréquentation des protocoles disciplinaires « scientifiques » en voie de constitution, comme celui de l'anthropologie ou de la sociologie, et les manières de voir des artistes. En d'autres termes, la « volonté de voir » traduit en résultat textuel un apprentissage vagabond et alerte qui mêle la recherche épistémologique moderne au « repérage » artistique (topographie, étude des ombres et des lumières etc.).

Dans la deuxième partie de l'étude « Composition », L. Riou analyse les fonctions diégétiques et extradiégétiques de l'œuvre d'art, qui dirige le destin des personnages (lorsque, par exemple, le rapport à l'art dénote une collocation sociale, comme dans *L'Assommoir*) et pose les fondements du combat esthétique et idéologique de Zola. « Peintre éclectique »¹⁰, le chef de file naturaliste encourage l'« effet tableau » en peignant des portraits, unités rhétoriquement autonomes de texte, qui sont encadrées, par exemple, par la spatialisation, l'élection d'un point de vue surplombant, le choix d'une luminosité particulière. La perspective phénoménologique de l'écrivain-peintre glisse de l'impressionnisme au pré-expressionnisme jusqu'à l'art abstrait, en déformant le paysage par l'espace névralgique du sujet ou bien par la tendance à l'abstraction et au minimalisme des formes géométriques. Dans la dernière phase d'« Exposition », Zola met finalement en scène sa réflexivité de créateur, en exposant ses mots comme des signes plastiques renvoyant à eux-mêmes, à un contenu métalittéraire, à un geste de création. Par la qualité plastique de son œuvre, Zola se prête aussi à des expérimentations transmédiales qui font de ses œuvres et de l'écrivain lui-même des objets d'art (caricatures, images, hommages, sculptures, etc.). En évitant le risque de dispersion auquel une étude si vaste aurait pu s'exposer, l'ouvrage de L. Riou réussit par sa méticulosité : l'adoption des perspectives multiples et précises permet d'identifier avec rigueur les rapports entre peinture, sculpture, dessin et littérature zolienne.

¹⁰ *Ibid.*, p. 447.