



PREMIER VOLET

LES ORIGINES ET L'INSPIRATION COMMUNES AU NATURALISME DE ZOLA ET A L'IMPRESSIONNISME

Dans une étude consacrée à une tendance, l'accent est mis avant tout sur son caractère. Mais ses origines et l'inspiration de ses instigateurs ne tiennent pas moins une place éminente car ce sont elles qui vont la caractériser. Comprenons d'abord que l'inspiration, chose rare et précieuse aux créateurs, est souvent le fruit de l'univers ou du milieu qui les intéresse ; et que ce qui les incite à s'attacher à une ligne d'action, c'est le fait d'un mouvement social. Le naturalisme dont Zola est le chef et l'impressionnisme s'imposent parallèlement vers 1870, dans le même contexte social: la dégradation de la vie humaine, surtout celle de la classe populaire, en face de l'industrialisation. On ne s'étonne pas alors que le naturalisme et l'impressionnisme ont les mêmes racines et se développent dans la même direction.

CHEZ ZOLA

Il est à ce point nécessaire de mettre en évidence la transformation économique et sociale de la seconde moitié du XIX^e siècle. De 1852 à 1870, le capitalisme s'est développé à un rythme frénétique; les chemins de fer sillonnaient le pays, les villes se modernisaient; les grands magasins introduisaient de nouvelles méthodes de vente. Les provinciaux attirés par ce phénomène sont venus peupler Paris, espérant faire fortune dans

cette ville fascinante. La classe ouvrière se révélait à la fin du Second Empire et pensait que l'avenir lui appartiendrait. Toutefois, ce progrès général fait des victimes et des insatisfaits, l'avenir n'appartient pas à la classe ouvrière. Celle-ci est exploitée et affronte toujours la pauvreté et la misère. Les grèves des mineurs qui sont les conséquences de la vie pénible de la classe exploitée peuvent en témoigner. En 1867, a éclaté la grève d'Anzin; en 1869 ont eu lieu les chocs sanglants entre les grévistes et la troupe à la Récamarie et à Aubin. La grève des douze mille mineurs d'Anzin en 1884 qui a duré cinquante-six jours a suscité chez Zola un vif intérêt. Il y est allé pour observer, visitant le fond de la mine et les corons, étudiant les maladies professionnelles dont souffraient les mineurs.

1. La prise de conscience de la misère de la classe ouvrière

La vie de misère éternelle des ouvriers est sans aucun doute une des sources d'inspiration de Zola quand il trace le plan de "Germinal" (1885), un des plus puissants romans de l'univers ouvrier.

Etienne Lantier, fils de Gervaise Macquart, est un jeune ouvrier intelligent et sincère. Il trouve du travail dans une mine du Nord et prend pension dans une famille de mineurs, chez les Maheu. Acquis aux doctrines de Proudhon et de Karl Marx, il lutte pour l'émancipation de la classe ouvrière. Une grève éclate; Etienne, mal préparé à la lutte sociale, essaie en vain de l'organiser. La faim entraîne bientôt les mineurs aux violences; la troupe tire sur les émeutiers; le père Maheu est tué. A la

reprise du travail, un anarchiste russe, Souvarine, inonde la mine. Les mineurs sont bloqués. Lantier voit mourir près de lui la fille de Maheu, qu'il aimait; lui-même n'est délivré qu'après de longues journées. Il comprend que son échec est dû à un manque de méthode; il se rend à Paris pour tenter une action sociale plus cohérente; et sur son chemin, le printemps naissant éveille en lui l'espoir qu'un "Germinal" fera enfin triompher la justice parmi les hommes.

Zola peint dans cet ouvrage l'existence misérable des mineurs, parce qu'il en est conscient et qu'il est conscient aussi de son rôle de romancier dont l'oeuvre est en contact direct avec le public. Il a déclaré en 1885 à propos de "Germinal":

La misère sera bien près d'être soulagée le jour où l'on se décidera à la connaître dans ses souffrances et dans ses hontes. ... Je n'ai eu qu'un désir, les montrer, ces pauvres gens tels que notre société les fait et soulever une telle pitié, un tel cri de justice, que la France cesse enfin de se laisser dévorer par l'ambition d'une poignée de politiciens pour s'occuper de la santé et de l'avenir de ses enfants.

Ce n'est que la prise de conscience de son rôle et de l'existence de l'humanité souffrante qui dicte ce passage de l'auteur de "Germinal".

Tout au long de cette oeuvre s'inscrit la peinture de la vie misérable des mineurs. Après le travail inhumain:

C'était Maheu qui souffrait le plus. En haut, la température montait jusqu'à trente-cinq degrés, l'air ne circulait pas, l'étouffement à la longue devenait mortel. Il avait dû, pour voir clair, fixer sa lampe à un clou, près de sa tête; et

¹ Cité par Claude Abastado, Germinal: Emile Zola (Paris: Hatier, 1970), p. 5.

cette lampe qui chauffait son crâne, ^{surtout} achevait de lui brûler le sang. Mais son supplice s'aggravait/de l'humidité. ... Au bout d'un quart d'heure, il était trempé, couvert de sueur lui-même, fumant d'une chaude buée de lessive. ... Les bruits prenaient une sonorité rauque, sans un écho dans l'air mort. Et il semble que les ténèbres fussent d'un noir inconnu, épaissi par les poussières volantes du charbon, alourdi par des gaz qui pesaient sur les yeux. ²

Ils gagnent un salaire de misère: il ne reste à Maheu que cinquante francs après vingt francs d'amende pour boisages, et quatre journées de chômage. Quand la Maheude, sa femme, lui a demandé le café, le sucre, et la viande, c'était vraiment un moment terrible pour le père:

Il ne répondait point, étranglé d'une émotion qu'il renfonçait. Puis dans ce visage épais d'homme durci aux travaux des mines, il y eut un gonflement de désespoir, et de grosses larmes crevèrent des yeux, tombèrent en pluie chaude. Il s'était abattu sur une chaise, il pleurait comme un enfant, en jetant les cinquante francs sur la table. ... La Maheude regarda Etienne, le vit muet et accablé. Alors, elle pleura aussi. ³

On ne sait plus comment faire vivre dix personnes avec cette somme pour quinze jours. Voyons un peu quelques prix des denrées courantes en 1872:

1 kg	de pain	47 centimes
1 kg	de viande	68 "
1 kg	de sucre	80 "
1 livre	de beurre	77 "
1 livre	de fromage	83 "
1 litre	de vin	83 " ⁴

²Emile Zola, Germinal (Paris: Fasquelle, 1976), pp. 40-41.

³Ibid., p. 177.

⁴Sylvie et Jacques Dauvin, Une oeuvre: Germinal de Zola, un thème: le travail des hommes (Paris: Hatier, 1981), p. 50.

Et voici des statistiques portant sur les estimations moyennes de l'alimentation bihebdomadaire nécessaire à un ménage ouvrier de dix personnes:

	Pour dix personnes	Prix bihebdomadaire pour dix personnes en 1872
Pain	50 kg	50 X 0,47 = 23,5
Viande	7,5 kg	7,5 X 0,68 = 5,1
Sucre	1,25 kg	1,25 X 0,80 = 1
Beurre	3,75 kg	3,75 X 1,44 = 5,4
Fromage	2,5 kg	2,5 X 1,66 = 4,2
Vin	50 l	50 X 0,83 = 41,5

Total = 80,7 frs ⁵

Alors, il faut une "quatre-vingtaine" de francs pour vivre pendant deux semaines chez les Maheu; mais ils n'en ont que cinquante pour les aliments nécessaires sans y inclure le lait, les légumes, les oeufs et l'huile. Nous pouvons comprendre donc ce que signifient les vingt francs d'amende.

Du coron entier, monte bientôt le même cri de misère, au jour de la paie. Leurs habitations ne compensent pas leur condition de travail: le coron aux chambres étroites, aux parois minces qui sont presque incapables de défendre les habitants du froid. Le froid, la faim, la fatigue, et enfin la mort règnent tout au long du roman. C'est la "beauté sinistre" qui caractérise cette oeuvre de Zola, peintre de la misère.

⁵Ibid., p. 51.

2. Témoignage de la réalité de la vie du peuple

Il est frappant de constater que la publication de "Germinal" précède de quelques mois seulement la grève de Decazeville qui a duré de 1885 jusqu'au début de 1886. C'est à cause de cette grève que la presse bourgeoise accuse Zola d'avoir incité la classe ouvrière à la violence avec son livre. Mais la grève éclate inévitablement, Zola ne fait que témoigner de la misère, de la vie pénible, et de l'exploitation des ouvriers.

En fait, cette réalité n'est point étrangère à Zola: à l'âge de vingt ans, il vivait une vie misérable. Quand il est venu s'installer à Paris, il habitait dans les cités ouvrières à plusieurs centaines de locataires où, des chambres trop étroites, les habitants refluent vers les paliers et les corridors; où tout le monde connaît les moindres événements de la vie des voisins. Sans travail, ayant encore à charge sa mère, blanchisseuse, Zola était souvent sans un sou, devait vendre ses chemises et ses pantalons; aussi quand un ami venait le voir, il devait faire semblant d'être malade et restait toujours dans son lit. Zola a fait écho, dix-sept ans plus tard, de cette pénible expérience dans "L'Assommoir" (1877). Cette oeuvre est, selon Zola, une oeuvre de vérité, le premier roman sur le peuple qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple. De plus, c'est "L'Assommoir" qui illustre sa conception du roman:

Le roman doit être ceci: montrer le milieu du peuple et expliquer par ce milieu les moeurs du peuple; comme quoi, à Paris, la saoulerie, la débandade de la famille, les coups, l'acceptation de toutes les hontes et de toutes les misères viennent des conditions même de l'existence ouvrière, des travaux durs, des promiscuités, des laisser-aller, etc.

En un mot, un tableau très exact de sa vie lâchée, son langage grossier. ⁶

Pour réaliser son désir de témoigner de la réalité crue de la vie du peuple, Zola a choisi le personnage de "Gervaise Macquart", blanchisseuse, femme d'ouvrier, comme héroïne de "L'Assommoir". Zola y montre la vie simple d'une ouvrière blanchisseuse, ayant eu deux enfants d'un amant qui l'a abandonnée. Elle finit par accepter l'amour de Coupeau, ouvrier zingueur. On fait une belle noce, avec une promenade au musée du Louvre et un pique-nique au Moulin d'Argent. Le ménage prospère et les économies s'entassent. Gervaise va pouvoir s'établir dans une boutique quand un faux mouvement précipite Coupeau du haut d'un toit. La mauvaise cassure est longue à se remettre et Coupeau reprend l'habitude de fréquenter le bar. Toutefois, avec l'argent prêté par un voisin, la boutique est louée et installée. Gervaise, courageuse au travail, fait une vaillante blanchisseuse; Coupeau, lui, ne travaille guère et commence à boire. On prend dans la boutique l'habitude de la bonne chère, et l'anniversaire de Gervaise fait des jaloux chez les voisins. Peu à peu, "L'Assommoir" où Coupeau a pris le goût de l'alcool absorbe la blanchisserie. Gervaise redevient ouvrière, glisse de déchéance en déchéance et finit par sombrer dans l'alcool à son tour.

Le ménage Gervaise-Coupeau est un ménage type; on y

⁶Cité par Pierre Martino, Le Naturalisme français (Paris: Librairie Armand Colin, 1951), pp. 60-61.

voit à la fois la vie de l'ouvrier et celle de l'ouvrière, leurs bons jours et leurs mauvaises semaines, les accidents et les maladies. En évoquant la déchéance de la vie de Gervaise, c'est la misère de toute une classe dont témoigne Zola:

Deux années s'écoulèrent, pendant lesquelles ils [Gervaise, Coupeau et Nana] s'enfoncèrent de plus en plus. Les hivers surtout les nettoyaient. ... Dans la maison entière, d'ailleurs, une lamentation montait. On pleurait à tous les étages, une musique de malheur ronflant le long de l'escalier et des corridors. ... Un vrai jour de jugement dernier, la fin des fins, la vie impossible, l'écrasement du pauvre monde. ... Au milieu de cette existence enragée par la misère, Gervaise souffrait encore des faims qu'elle entendait râler autour d'elle. Les portes avaient beau s'ouvrir, elles ne lâchaient guère souvent des odeurs de la cuisine. Le long du corridor, il y avait un silence de crevaision, et les murs sonnaient creux, comme les ventres vides. ⁷

Cette peinture de la misère peut être considérée comme le témoignage de la condition ouvrière face à l'univers noir qui résulte du nouveau tumulte des temps modernes avec l'aspect apocalyptique de leur industrialisation. L'ouvrage nous donne en effet des indications précises sur les salaires des ouvriers, l'insécurité et l'insalubrité dans le travail, la difficulté d'échapper d'une condition misérable, la promiscuité dans la vie familiale, et par conséquent, la tentation de l'alcool qui paraît être le seul recours du monde ouvrier et dont Zola est un témoin très sûr. L'alcoolisme peut affecter, dans les grandes villes telles Paris, Rouen, Lille, "25 % de la population masculine, et 12 % environ de la population féminine",⁸ selon

⁷ Emile Zola, L'Assommoir (Paris: Fasquelle, 1962), pp. 369-373.

⁸ Cité par Paul Guiral, La Société française (1815-1914) vue par les romanciers (Paris: Armand Colin, 1969), p. 140.

des calculs effectués à l'époque. Prédisposée, déjà, par l'hérédité des Macquart, Gervaise, elle aussi, poussée par la misère et le découragement, finit par entrer à l'Assommoir et sombrer dans l'alcoolisme ainsi que son mari, Coupeau.

Lorsque Gervaise vient chercher son mari à l'Assommoir du Père Colombe où il boit sa paie, elle goûte l'alcool pour la première fois. Il lui donne un sentiment étrange mais agréable:

L'anisette lui barbouillait le coeur. ... Et elle jetait des regards obliques sur la machine à souler, derrière elle. Cette sacrée marmite, ronde comme un ventre de chaudronnière grasse ... lui soufflait un frisson dans les épaules, une peur mêlée d'un désir. ... Au deuxième verre, Gervaise ne sentit plus la faim qui la tourmentait. Maintenant elle était raccommodée avec Coupeau. ... Ah! elle envoyait joliment flûter le monde! ⁹

On peut deviner à travers ce passage comment l'alcool peut exercer facilement son influence sur les pauvres. La vie ouvrière est si pénible que la plupart du temps des ouvriers se tournent vers l'alcool, parce que c'est lui qui peut les sauver, même momentanément, de la réalité cruelle de leur vie.

La réalité crue et brutale de la vie du peuple dont témoigne Zola dans son oeuvre a choqué une partie de la bourgeoisie bien pensante, alors que les critiques de l'extrême-gauche ont accusé Zola d'avoir discrédité la classe ouvrière. Tout cela parce qu'avant "L'Assommoir", aucun ouvrage ne montrait avec précision la réalité de la vie ouvrière. Nous sommes en une période, comme on l'a vu précédemment, de trans-

⁹Emile Zola, L'Assommoir, pp. 395-396.

formations économiques, et sociales où l'artisanat fait place à la grande industrie. L'exode rural crée un prolétariat urbain qui, depuis 1848, prend conscience d'exister comme une classe. C'est une période d'activité économique intense grâce aux applications des découvertes scientifiques. La bourgeoisie s'enrichit dans la finance, l'industrie et le commerce; tandis que les basses classes, les ouvriers et les petits artisans, affrontent toujours l'exploitation et la médiocrité de leur existence. Dans l'univers des arts, la vérité est devenue la forme populaire de la beauté. En un mot, c'est une époque où le naturalisme, lui seul, répond à l'état social, et a des racines profondes dans l'esprit de l'époque.

3. L'esprit révolutionnaire: la réaction antiromantique

Né d'un esprit révolutionnaire, le naturalisme est connu dès sa naissance comme une réaction antiromantique. Il s'affirme dans une peinture qui montre la réalité des classes défavorisées, l'humanité dégradée; et dans la poussée scientifique puisque son influence fut considérable à cette époque. Les caractéristiques du naturalisme marquent sa rupture avec le romantisme qui représente, selon Taine: "le rêve, l'abstraction, l'exaltation sentimentale, la perte du style précis, l'oubli de l'analyse, le discrédit de la simplicité, la haine pour l'exactitude, la passion de croire sans preuve." ¹⁰

Avant de se pencher sur cette rupture qui témoigne de l'audace de l'esprit naturaliste chez Zola, revenons un peu à

¹⁰ Cité par Pierre Martino, Le Naturalisme français, p. 13.

l'histoire des termes " romantisme" et "naturalisme" .

Le romantisme* apparaît déjà dans la seconde moitié du XVIII^e siècle dans les oeuvres de Jean-Jacques Rousseau qui est considéré comme son précurseur. Renforcé par les événements nés de la Révolution, le romantisme s'affirme désormais avec éclat. Sous la Restauration et sous la Monarchie de Juillet, les écrivains, moins sévèrement contrôlés, s'expriment avec une plus grande liberté. D'un commun accord, ils dénoncent les règles du siècle classique. Le romantisme a libéré la poésie qui tend à exprimer surtout des états d'âme. Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Alfred de Musset traduisent en vers leurs souffrances, leurs angoisses ou leurs extases. Les romantiques ne s'en tiennent pourtant pas aux confidences sentimentales; beaucoup d'entre eux se croient investis d'une mission sociale et tâchent de formuler dans leur poésie les aspirations de leur siècle: ainsi pour Victor Hugo, le poète est un "mage", dont le génie doit guider le peuple vers un

*Le mot " romantique", consacré par la tradition, est fort difficile à définir. Vers la fin du XVIII^e siècle, sous l'influence du mot anglais "romantic", il s'applique aux lieux dont la beauté pittoresque et sauvage rappelle les descriptions des romans à la mode. Au début du XIX^e siècle, sous l'influence de l'allemand "romantisch", il désigne les tendances littéraires opposées aux tendances classiques: mépris des règles, culte de l'imagination et du sentiment. Vers 1830, la plupart des écrivains français se proclament romantiques; mais chacun prête à ce terme la nuance qui convient le mieux à son propre tempérament.

Castex et Surer, Manuel des études littéraires françaises: XIX^e siècle (Paris: Hachette, 1966), p. 2.

avenir triomphant. Le romantisme, aussi, a consacré la vogue du roman qui devient un genre extrêmement fécond. Si quelques romanciers travaillent pour se raconter, d'autres cherchent à faire revivre une époque historique. Dans le domaine théâtral, le théâtre romantique connaît vers 1830 des succès retentissants. Victor Hugo, porte-parole de sa génération, affirme l'irréremédiable décadence de la tragédie et prétend fixer la poétique du drame moderne, essentiellement caractérisée par le ménage du tragique et du comique. Il a donné lui-même quelques brillantes illustrations de ces formules; mais l'art dramatique doit à Musset des oeuvres d'une fantaisie plus exquise.

Quant à "naturaliste", le mot existe dès le XVII^e siècle: un des peintres espagnols du siècle d'or, Francesco Pacheco (1571-1654) a mentionné dans ses traités didactiques, à côté des fantaisistes et des idéalistes, une troisième école qui se consacrait à la traduction de la nature, et qu'il qualifiait "los naturalistas".

Diderot, au XVIII^e siècle, parle des naturalistes comme de "ceux qui ont pour métier de bien observer la nature et pour religion unique celle de la nature".¹¹ Au XIX^e siècle, à partir de 1839, l'idée et le terme sont de plus en plus souvent évoqués par de nombreux écrivains, et vont toujours tendre à se préciser: en 1839, Sainte-Beuve conduit la philosophie du

¹¹ Cité par Bornecque et Cogny, Réalisme et Naturalisme, p. 43.

celle du
XVIII^e siècle à être / naturalisme; en 1848, Baudelaire considère Balzac comme savant, inventeur, observateur, et naturaliste; en 1858, Taine a écrit de Balzac:

C'est un artiste puissant et pesant, ayant pour serviteurs et pour maîtres, des goûts et des facultés de naturaliste. A ce maître il copie le réel, il aime les monstres grandioses, il peint mieux que le reste la bassesse et la force.¹²

C'est chez Taine que l'usage du mot est le plus proche de la conception actuelle.

Avec le recul du temps, et dans la perspective de l'histoire littéraire, le naturalisme apparaît comme une réaction contre "l'idéalisme douceâtre" du romantisme finissant et comme le porte-parole brutal de l'humanité moyenne du monde moderne.

Il s'avère évident d'opposer le romantisme et le naturalisme non pas dans les aspects de leurs réalisations, mais dans leurs tendances fondamentales: l'un montre un certain état d'esprit rêveur et mélancolique, l'autre, une vraie fureur de faire voir la réalité de la vie humaine même la plus vulgaire et honteuse. Hors de toutes les oppositions de ces caractères fondamentaux, Zola lui-même a déclaré: "Peindre les rêves est un jeu d'enfant et de femme; les hommes ont charge de peindre des réalités."¹³

Le charme de la mélancolie, de la solitude, de la

¹²Ibid., p. 44.

¹³Ibid., p. 65.

tristesse sans objets précis, de l'amour et de la nature ou, en un mot: les sentiments personnels en contact avec la nature, sont les sources d'inspiration les plus courantes/des romantiques; de même que la réalité de la vie des bas-fonds, leur misère, leur vie dégradée le sont pour Zola et ses confrères, romanciers naturalistes. On peut classer dans cette catégorie non seulement les romanciers naturalistes, mais aussi les peintres impressionnistes.

CHEZ LES IMPRESSIONNISTES



La vie moderne conséquence du progrès scientifique et technologique, avec tous ses satisfaits et toutes ses victimes a suscité chez Zola, comme chez les impressionnistes, une vive réaction contre elle. Zola l'exprime par sa peinture vraie de l'humanité souffrante; les impressionnistes, les uns comme Manet, Degas et ses disciples en témoignent dans leurs toiles par l'évocation des femmes au travail, des blanchisseuses, des buveurs, avec le même art rude et vrai de Zola; les autres comme Monet, Renoir, Pissarro et Sisley tournent le dos à la vie contemporaine pour n'étudier que la lumière qui paraît être leur première préoccupation.

1. Le caractère de l'Impressionnisme

Il est à ce point nécessaire de mettre en évidence le caractère essentiel de l'impressionnisme. Le nom donné à ce groupe d'artistes indique déjà une conception fondamentale: l'impression. Les impressionnistes s'attachent à représenter leur impression qui est "l'effet produit par l'action des objets extérieurs sur les organes des sens" ; c'est leur vision

particulière que ces peintres vont s'efforcer de rendre sur la toile. Cette vision est fonction de la lumière, de ses variations qui vont devenir le véritable sujet du tableau. Le paysage va y jouer un rôle considérable. Pour peindre cette nature, leur principale préoccupation, les peintres vont désormais travailler en plein air, sur le motif. Il n'y réaliseront pas des études pour un tableau exécuté ensuite à l'atelier comme faisaient leurs prédécesseurs, mais achèveront la toile sur le lieu même et le plus rapidement possible puisque la nature est changeante et qu'il s'agit de saisir une impression fugitive. C'est là leur grande originalité.

D'ailleurs, ce sont les aspects les plus éphémères, les plus fugaces qui vont attirer principalement l'attention des impressionnistes: comme la mer et ses mouvants horizons, le ciel et ses nuages mobiles, le soleil et ses vibrations, la fumée et ses impondérables, tout ce qui est reflet, et surtout l'élément fluide.

Il est très intéressant de constater que jamais avant les impressionnistes, aucun peintre n'a donné de la peinture une image aussi fidèlement vivante et lumineuse; l'oeil impressionniste sait voir ce que personne n'avait encore osé fixer sur une toile.

A cette nouvelle manière de voir, il faut une nouvelle manière de peindre. Les artistes ne vont plus représenter les formes telles qu'ils les savent être, mais telles qu'ils les voient sous l'influence de la lumière. Ils abandonnent alors les principes traditionnels de l'art pictural. Le dessin-

contour précisant la forme est banni; la perspective n'est plus basée sur les règles de la géométrie, mais elle est réalisée, du premier plan vers la ligne d'horizon, par la dégradation des teintes et des tons qui marque l'espace et le volume. Les impressionnistes délaissent également le clair-obscur et ses contrastes violents. Quant aux couleurs, ils préfèrent les bleus, les verts, les jaunes, les orangés, les rouges, et les violets aux gris, bruns et noirs. Les couleurs sont employées souvent selon la technique du mélange optique, c'est-à-dire que deux couleurs pures sont juxtaposées sur la toile, non mélangées pigmentairement sur la palette. C'est donc l'oeil du spectateur qui recompose la couleur voulue par le peintre. Cette division nette des tons exprime à merveille la fragmentation des reflets dans l'eau, les impressionnistes l'utilisent pour tous les éléments du paysage même les plus solides comme par exemple dans la "Vue d'Amsterdam. La Tour Wester Kerk" (1880) de Monet. C'est une évocation des bâtiments et des arbres au bord d'une rivière, les figures sont représentées comme des masses fluides, on citera également le "Palais des Doges" (1908) et le "Palais de Westminster à Londres" (1903), toujours du même artiste.

Il serait maladroit de ne pas mettre en relief en étudiant l'impressionnisme la diversité de ses visages. Bien que l'analyse de la lumière en plein air et la nature soient leur première préoccupation, les impressionnistes sont également attirés par la vie en ville. Ils peuvent être considérés aussi comme peintres modernistes quand ils choisissent leurs sujets dans l'activité. L'impressionnisme est, comme nous l'avons vu, une tendance proche du réalisme et du naturalisme à travers

leur recherche mutuelle de la réalité visible. Si nous avons à faire à des peintres qui se trouvent en ville, leur inspiration sera le plus souvent empruntée à la vie citadine ou à la "modernité".

Chez Manet, sa modernité ne vise qu'à reproduire la vérité; par exemple dans "La Musique aux Tuileries" (1860),^(p.154) "La Vue de l'Exposition Universelle" (1867), "Le Départ du vapeur à Folkestone" (1869) et le célèbre "Bar aux Folies-Bergère"^(p.158) (1882). Ce sont des évocations d'événements empruntés à la vie moderne et urbaine, à l'actualité ou en un mot au nouveau visage de la société.

Degas a un désir: "être le peintre classique de la vie moderne".¹⁴ Ses thèmes: courses de chevaux, blanchisseuses et repasseuses, modistes, buveurs, café-concert et danse classique, sont le reflet de ce qu'il peut observer autour de lui et de la vie moderne.

Quand Monet, Sisley, Pissarro et Renoir se trouvent en ville, ils sont sensibles surtout à l'animation des grands boulevards parisiens, et aux distractions populaires. Aussi, durant les promenades en barque qu'ils ont souvent fait sur la Seine à Argenteuil, les artistes sont-ils attirés par les baignades de la Grenouillère, guinguettes où la jeunesse donne libre cours à sa joie de vivre. Cette atmosphère de gaité sans artifice, nous la trouvons dans "La Grenouillère" (1869) de Monet,^(p.149) dans la "Vue de Paris" (1870) de Sisley, ou dans le "Boulevard des Italiens" (1897) de Pissarro. Mais c'est Renoir, particulièrement, qui sait l'exprimer avec un génie exceptionnel

¹⁴Cité par Maurice Serullaz, *L'Impressionnisme*, p. 43.

(p. 155)
 dans "Le déjeuner des canotiers" (1881), animation d'un groupe en plein air dans une atmosphère tout étincelante de soleil et de joie de vivre, et dans son célèbre "Bal au Moulin de la Galette" (1875) où il évoque la jeune gaîté en analysant la lumière tombant à travers le feuillage. Georges Rivière a remarqué à propos de ce tableau: "Les soucis, la misère demeurent à la porte du bal. La salle ... animée par la danse, offrait un spectacle riant que Renoir rêvait de représenter en un tableau important".¹⁵

Au sommet de la Butte Montmartre, en bordure de la rue Lepic, le Moulin de la Galette était à l'époque de Renoir un endroit bucolique et populaire, et tout à fait charmant dans un Paris qui ne cesse de s'agrandir. C'est justement le caractère bon enfant et sans apprêt du bal champêtre qui enchante Renoir. Légère et libre, la toile entière semble tourner: pénombre bleutée et lumière rose, sans jamais s'appesantir, vont, viennent, cachent et dévoilent les visages, les feuillages, les robes des jeunes filles; elles se reflètent aussi sur le sol qui se transforme en une mosaïque mouvante de rose et de bleu.

Les impressionnistes ont subi aussi les influences de la photographie, une des découvertes de l'époque, ainsi que celle du japonisme. La photographie, technique d'avant-garde, révèle aux artistes des aspects inconnus du monde, mais proche de leur

¹⁵Cité par Maria et Godfrey Blunden, Journal de l'Impressionnisme (Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1970), p. 134.

vision: "Angles inédits, gros plans, décomposition des mouvements, notamment sur les champs de courses, instantanés que les peintres voulurent concurrencer en captant ... le moment qui fuit." ¹⁶

Il est pertinent de mentionner ici Nadar, célèbre photographe de l'époque, ami des impressionnistes. C'est dans son atelier que les peintres exposent leurs oeuvres lors de la première manifestation du groupe en 1874. Nadar est surtout connu dans le domaine de la photographie, mais il a une curiosité et une richesse d'esprit qui l'amène à s'intéresser à de multiples domaines. Il fréquente les milieux littéraire et artistique d'avant-garde, se fait chroniqueur, dessinateur et caricaturiste; il collabore au "Charivari", au "Journal pour rire", à "L'Eclair" et à d'autres encore . En 1849, il fonde la "Revue comique". Du "Panthéon Nadar", recueil de caricatures de ses contemporains célèbres, qui devait comporter quatre volumes, un seul est, en 1854, publié. Nadar est aussi grand collectionneur, il recueille notamment les oeuvres de Constantin Guys, dessinateur, le "reporter" de la vie parisienne. Ce sont cependant ses photographies, devenues célèbres, qui le placent parmi les personnalités les plus marquantes de l'époque impressionniste . Ses portraits d'artistes et d'amis restent un témoignage émouvant et inestimable, et leur particulière qualité esthétique est portée à un tel point qu'il y a ici interférence entre le but de la photo et celui de la peinture. 1874, date historique de l'impressionnisme, marque aussi

¹⁶ Maurice Serullaz, L'Impressionnisme, p. 43.

le commencement de l'industrialisation des plaques au bromure , qui va mettre la photo à la portée de tous.

Parmi les tableaux qui sont les plus représentatifs d'une tentative d'effet photographique, nous citerons "Camille", portrait de Camille portant une robe verte, de Monet. On ne voit que son dos, et il semble que l'artiste capte le mouvement de Camille quand elle est en train de tourner la tête.

C'est Degas qui a utilisé avec le plus vif intérêt dans son art les instantanés photographiques. Il fait appel à ce moyen mécanique pour pousser à fond l'étude des gestes, analysant les mouvements et découvrant ainsi des combinaisons rythmiques originales, principalement pour ses scènes de courses, et celles de la danse. La photo se présente comme un nouveau moyen de recherche de la réalité impressionniste.

Une autre influence s'exerce sur les peintres: le japonisme, la vogue du Japon et de son art. Dès 1854, la France renoue ses liens avec le Japon, et les artistes français du temps découvrent alors les maîtres de l'estampe japonaise: Outamaro (1753-1806), Hokusai (1760-1849), et Hiroshigé (1797-1858). Les estampes japonaises vont attirer très vite les impressionnistes.

Monet est attiré par les effets de brume et les évanescences de l'atmosphère, la transparence et la clarté des ombres. Van Gogh a copié des paysages d'Hiroshigé. Gauguin et les maîtres de Pont-Aven et les Nabis, ont emprunté aux estampes

leurs teintes plates et leur "cloisonnisme".* Chez Manet, on peut deviner dans la "Dame aux éventails" (1874) et surtout dans son "Portrait de Zola" (1868), son intérêt pour les estampes japonaises. Dans ce dernier, cet intérêt se révèle non seulement dans la modulation lisse de la forme, mais aussi dans d'autres éléments, comme le paravent de soie représentant un oiseau sur un arbre en fleurs, à gauche, ou l'estampe d'Outamaro, au mur. A côté de cette dernière, deux autres présences significatives: une photo d' "Olympia" et la partie supérieure de la gravure des "Ivrognes" par Goya d'après Vélasquez, les deux maîtres préférés de Manet. Mais parmi les impressionnistes, c'est toujours Degas qui manifeste le plus vif intérêt pour les estampes. Il est séduit par la mise en page originale et extrêmement nouvelle à ses yeux d'Occidental, de la composition. En somme, les estampes japonaises impressionnent profondément ces peintres: d'un côté par leur style graphique, la subtilité de leurs lignes, les raccourcis pleins d'audace, et la distribution de de l'espace; d'autre part par la qualité synthétique et sobre de la forme, la richesse et la pureté/des tons, et la clarté de la lumière. Tout cela correspond à la vision et au style impressionniste.

* Cloisonnisme: Technique et esthétique picturale fondée sur l'usage de grands aplats de couleur aux contours vigoureusement cernés. Opposé à la dissolution des formes de l'impressionnisme, le cloisonnisme, élaboré par Emile Bernard à Pont-Aven, est d'abord repris par divers artistes qui travaillent là, Gauguin notamment.

2. L'esprit révolutionnaire: le non officiel

On n'exagère pas de constater, en étudiant ses origines, que l'impressionnisme est né de l'esprit révolutionnaire, en réaction contre l'art officiel ou académique. La peinture impressionniste s'oppose à l'académique par une vision tout à fait différente. La lumière dans un paysage selon l'oeil académique, c'est la lumière blanche tandis que pour l'oeil impressionniste, elle baigne tout avec ses mille combats vibrants et riches décompositions prismatiques. Le dessin extérieur traditionnellement enferme le modelé; chez les impressionnistes ce dessin disparaît, ce sont les réelles lignes vivantes sans forme géométrique, bâties de mille touches irrégulières, qui établissent la forme. Face à l'oeil académique, les choses se placent selon leurs plans respectifs réguliers et une carcasse réductible à un pur dessin théorique; pour l'oeil impressionniste la perspective est établie par les mille riens de tons et de touches, par les variétés d'états d'air suivant leur plan non immobile mais instable.

Revenons aux années 1857 à 1863 où nous apparaissent très clairement les origines de la tendance impressionniste. C'est une période pendant laquelle les futurs impressionnistes se sont liés, ont développé leurs vues et se sont consacrés à une nouvelle conception du monde visuel.

A l'académie Suisse, en 1857, on voit étudier Camille Pissarro. Il y fait un peu plus tard en 1861 la connaissance de Monet et de Cézanne venant d'Aix-en-Provence. Vers la fin de 1862, à l'atelier Gleyre se lient rapidement d'amitié Monet,

Bazille, Renoir et Sisley, rapprochés par leurs aspirations communes; Bazille et Sisley se montrent appliqués alors que Monet et Renoir marquent plus d'indépendance et peut-être déjà plus de personnalité. Gleyre corrige les lundi et Monet est dès le début critiqué par le maître qui lui reproche d'être trop réaliste. Renoir dès la première semaine, en copiant aussi fidèlement que possible le modèle, s'entend apostropher avec ironie par Gleyre: "C'est sans doute pour vous amuser que vous faites de la peinture ? - Mais certainement, répondit Renoir, et si ça ne m'amusait pas, je vous prie de croire que je n'en ferais pas." ¹⁷

Monet est le premier à se rebeller, et, en 1863, il entraîne ses camarades hors de l'atelier en déclarant: "On manque de sincérité ici. L'atmosphère est malsaine. Filons." ¹⁸ La vraie raison de cet acte, c'est qu'il a trouvé sans valeur l'enseignement conventionnel de son maître. Monet et ses camarades travaillent désormais en plein air. En cette même année à ces peintres se joignent enfin Pissarro, Cézanne, Berthe Morisot, Manet et Degas. Le plein air dès cette époque va jouer un rôle capital dans leurs toiles. Cézanne lui-même a déclaré:

Les tableaux peints à l'atelier ne sont jamais aussi bons que ceux faits en plein air. Les oppositions des figures sur les terrains sont étonnantes et le paysage est magnifique. Je vois des choses superbes et il faut que je me résolve

¹⁷Cité par Maurice Serullaz, L'Impressionnisme, p. 35.

¹⁸Cité par Yvon Taillandier, Claude Monet (Paris: Flammarion, 1967), p. 16.

à ne faire que des choses en plein air.¹⁹

C'est dans la forêt de Fontainebleau que ces peintres entreprennent de peindre. Cette entreprise constitue un aspect non-conformiste et révolutionnaire à côté de la peinture officielle.

Un autre événement marque l'année 1863, c'est l'ouverture du Salon des Refusés où éclate la tendance des jeunes peintres. Le Salon officiel joue un rôle extrêmement important dans le monde des beaux-arts. Institué par Colbert en 1667, le Salon est une exposition périodique à laquelle peuvent participer tous les artistes peintres, sculpteurs et architectes du pays. Le Salon est pendant longtemps la seule exposition permettant aux artistes d'avoir un contact avec le public. De 1751 à 1795, le Salon est seulement ouvert aux membres des académies. Après la Révolution, un jury, élu au suffrage universel, est chargé de sélectionner les toiles à exposer et de décerner des récompenses. C'est à partir de 1830 que le jury d'admission du Salon se montre toujours plus intraitable et conservateur. Composé en partie des artistes élus et des membres désignés par l'Institut, ses tendances varient selon les personnalités qui le composent. Il est le plus généralement ultra-académique. Les décisions du jury sont d'autant plus graves qu'un artiste refusé n'a aucune autre occasion d'exposer. C'est encore le jury du Salon qui désigne les lauréats, les recommande pour

¹⁹Cité par John Rewald, Histoire de l'Impressionnisme, tome I (Paris: Albin Michel, 1955) p. 201.

des décorations et distribue la manne du gouvernement sous forme d'achats et de commandes.

Le Salon a également une grande importance pour la publicité qu'il suscite dans la presse à travers les nombreux commentaires et articles des essayistes et critiques, qui trouvent dans cette manifestation un des seuls prétextes à parler peinture et sculpture. De Diderot à Zola en passant par Baudelaire, le sujet du Salon donne naissance à une nouvelle forme littéraire. Zola, en tant que critique d'art a écrit dans les journaux du temps de nombreux articles sur le Salon annuel.

Le Salon est le seul endroit où les artistes peuvent se présenter au public, tous ceux qui ont la prétention de se faire un nom dans le monde des beaux-arts doivent y exposer. Ils font donc des efforts pour que leurs oeuvres soient acceptées par le jury. Selon Manet, le Salon est "le vrai terrain de lutte, c'est là qu'il faut se mesurer."²⁰ Parmi les peintres qui envoient leurs toiles au Salon et qui se voient toujours refusés, nous citerons Manet, Pissarro, Jongkind, Fantin-Latour, Guillaumin et Cézanne. En réalité c'est Manet, à cette époque, qui est choisi comme porte-étendard par les jeunes artistes; il est violemment pris à partie par la critique; son nom est par conséquent, sur toutes les lèvres et cette renommée acquise par le scandale fait de lui le chef incontesté de la jeune opposition. De plus, ses sujets réalistes sont empruntés à l'actualité, par

²⁰ Ibid., p. 269.

exemple "L'Exécution de Maximilien" (1867), et à la modernité. Sa technique franche et hardie, ses couleurs claires posées par taches et contrastant avec les noirs velotés et les gris subtils, séduisent les artistes à la recherche de nouveauté comme les futurs impressionnistes. Son envoi au Salon de 1863, comme ceux de nombreux autres peintres, est refusé.

Devant la réaction de l'opinion, Napoléon III décide d'exposer les oeuvres non-acceptées dans une autre partie du Palais de l'Industrie où se tient le Salon officiel: c'est le fameux Salon des Refusés. Parmi d'autres, y figurent Pissarro, Cézanne et Manet qui expose son célèbre "Déjeuner sur l'herbe" (p. 145) (1863). Le tableau provoque un grand scandale. Sauf quelques défenseurs dont Antonin Proust et Zacharie Astruc, c'est un tollé général d'indignations et de protestations: le sujet paraît des plus osés, le nu féminin n'est ni allégorique, ni mythologique. Le public est choqué aussi bien par la conception purement réaliste des nus, dont les formes non idéalisées sont durement soulignées d'un contour accusé, que par la technique aux ombres violemment contrastées. Pourtant, nous pouvons voir dans cette oeuvre choquante, selon le public de l'époque, la volonté du peintre de donner la sensation du plein air.

Ce Salon des Refusés peut être considéré comme la première réaction des jeunes peintres qui se révoltent contre l'art officiel avec leurs goûts communs pour les couleurs pures et la peinture claire. L'impressionnisme est né de ces refusés, ces révolutionnaires qui cherchent la nouveauté dans l'art.

A partir de 1869, la vision impressionniste tend à se

préciser. Pissarro peint à Pontoise, à la même époque Renoir travaille en compagnie de Monet à la Grenouillère; leurs efforts aboutissent aux mêmes résultats, c'est-à-dire la mise au point des principales caractéristiques techniques de l'impressionnisme: séparation nette des touches; couleurs employées souvent presque sans mélange pigmentaire; rôle capital donné aux reflets dans l'eau; abolition du clair-obscur et du dessin précisant la forme et le contour.

L'exposition dans le domaine artistique est comparable à la publication du domaine littéraire, cela veut dire que c'est le seul moyen de se présenter au public et, par conséquent, de se faire un nom. En 1864, le premier ouvrage de Zola, les "Contes à Ninon", n'a pas trouvé facilement d'éditeur. Le manuscrit est refusé à trois reprises; mais Zola ne veut plus le garder dans un tiroir, il est bien décidé à forcer une porte. Enfin, Lacroix l'accepte. Malgré de nombreux refus, les jeunes peintres envoient toujours leurs oeuvres au Salon, même Cézanne qui reste fidèle à son projet d'offenser le jury plutôt que de chercher à se faire admettre au Salon. Voici sa déclaration qui marque son audace et peut-être un présage:

Je peins comme je vois, comme je sens - et j'ai les sensations très fortes - eux aussi, ils sentent et voient comme moi, mais ils n'osent pas ... ils font de la peinture de Salon. Moi, j'ose, Monsieur, j'ose. J'ai le courage de mes opinions - rira bien qui rira le dernier! ²¹

La même audace aussi bien que le courage sont peut-être

²¹ Ibid., p. 300.

les qualités marquantes de cette génération: dès leur réaction en 1863 symbolisée par le Salon des Refusés, ces jeunes peintres luttent misérablement sans se décourager pendant une vingtaine d'années contre une incompréhension constante. Ce n'est qu'après 1886 que quelques impressionnistes, comme par exemple Monet et Renoir vont s'imposer et devenir célèbres. Les expositions du groupe peuvent témoigner de leur audace et de leur courage.

Devant leurs refus au Salon, les artistes décident, en 1874, année historique de l'impressionnisme de constituer une "Société anonyme coopérative d'artistes, peintres, sculpteurs, graveurs etc." ; et exposent leurs oeuvres dans l'atelier du photographe Nadar.* A vrai dire, l'idée d'organiser des expositions du groupe vient de Monet qui fait figure de chef de file. Ces peintres seront dès cette année nommés "impressionnistes" , comme nous l'avons vu.** Cette première exposition est accueillie avec une virulente ironie par la critique. On accuse les peintres d'avoir rompu avec l'art/unique^{officiel}ment pour attirer l'attention du public. Albert Wolff, critique du Figaro, va plus loin encore et finit par rejeter les efforts impressionnistes comme n'étant pas de l'art créé par la maturité humaine: "L'impression que procurent les impressionnistes est celle d'un chat qui se promènerait sur le clavier d'un piano, ou d'un singe qui se serait emparé d'une boîte à couleurs."²²

*Nadar, voir p. 27.

**Voir pp. 5-6.

²²Cité par John Rewald, Histoire de l'Impressionnisme, tome II, p. 20.

Les impressionnistes trouvent pourtant quelques alliés comme par exemple les critiques de "La Presse": "exposition des révoltés", de "L'Artiste": "l'école des yeux", de "L'Opinion nationale": "Ce qu'il voit de nouveau, c'est l'impression", et de "La République française": "qualité des impressions".²³

Le critique du "Rappel" en particulier applaudit cette manifestation de libéralisme et celui du "Gaulois" souligne l'heureux principe des peintres, et espère que le public viendra avec empressement. Mais le public de l'époque qui s'intéresse moins que jamais à l'art, accorde son intérêt aux maîtres académiques, exclusivement, et accueille la peinture impressionniste avec hostilité. Boudin, peintre de marine, confrère des impressionnistes, témoigne de la situation de sa génération en écrivant à un de ses amis: "Il faut une grande dose de courage pour tenir le pinceau par ce temps d'abandon et d'indifférence."²⁴

En résumé, la conséquence de cette première exposition, c'est le scandale et l'incompréhension qui sera le dénominateur commun des sept expositions suivantes du groupe.

D'ailleurs, lorsque les impressionnistes organisent leur première exposition, ce ne sont plus des débutants maladroits. Ce sont des hommes qui ont dépassé la trentaine et qui travaillent ardemment depuis quinze ans et plus. Il ont étudié à l'Ecole des Beaux-Arts, s'adressaient à leurs aînés

²³Cité par Jacques Lethève, Impressionnistes et Symbolistes devant la presse (Paris: Armand Colin, 1959), pp. 60-64.

²⁴Cité par John Rewald, Histoire de l'Impressionnisme, tome II, p. 19.

pour obtenir des conseils, discutaient et absorbaient les différents courants artistiques de leur temps: le classicisme, le romantisme et le réalisme, et ils ont fini par refuser de suivre les méthodes des maîtres en vogue pour produire un art parfaitement original issu de leurs conceptions nouvelles. Ce sont ces conceptions qui déterminent leur technique et leur inspiration.

Ce n'est pas à tort de déclarer que l'impressionnisme est la seule expression artistique qui corresponde à l'esprit du temps. La fragilité de la société moderne, fruit du progrès scientifique et technologique, a besoin de quelque chose de plus sincère, de pur et même de cru, ou en un mot sans artifice. La peinture impressionniste est née de l'esprit révolutionnaire et audacieux d'hommes qui rejettent toutes les règles admises du passé ou du présent pour ne traduire que sincèrement ce qu'ils voient et sentent en contact avec le monde visuel. Tous les paysages, toutes les scènes de la vie contemporaine qu'ils reproduisent dans leurs toiles, pleines de sincérité et de force, sont comparables à ce que l'on retrouve dans l'oeuvre de Zola. L'art naturaliste et impressionniste à cause de sa vision nouvelle, trouve son inspiration, sans rechercher très loin ou imaginer quelque chose d'abstrait, mais simplement en se cantonnant dans les milieux qui les entourent. "Les joueurs de cartes" de Cézanne, "Le Bon Bock" de Manet, "L'Absinthe" et les "Blanchisseuses" de Degas, et parallèlement chez Zola les scènes de travail de Gervaise, et celles dans l'Assommoir du Père Colombe peuvent témoigner de leur inspiration commune. Les vues de Paris de Monet, de Degas ou de Pissarro se trouvent également dans certaines oeuvres de

Zola comme par exemple "Une page d'amour" (1878) et dans "Nana" (1870). Pour avoir dévoilé au public les milieux où on n'avait pas jeté même un coup d'oeil, Zola et les impressionnistes sont critiqués violemment au cours des premières années. Cela est le lot de ceux qui introduisent quelque chose de nouveau. Le succès leur appartient enfin, celui des impressionnistes est plus tardif que celui de Zola.

En se penchant sur la classe populaire et ouvrière, leurs tares, leurs misères, pour les peindre, Zola s'est initié au socialisme. Il serait juste de dire que Zola est un socialiste humanitaire. Son attachement est évident pour les souffrances sociales, celles de Gervaise, des mineurs, des petits commerçants étouffés par les magasins tentaculaires et celles des épargnants qu'emporte la faillite comme dans "L'Argent". Même dans la plus noire des objections, la sympathie du créateur est présente.

La doctrine socialiste répond à ses aspirations généreuses, il y adhère. L'affaire Dreyfus, qui éclate en 1896, lui fournit une occasion de passer à l'action. Ce n'est point par hasard que Zola y s'engage.

Le capitaine Alfred Dreyfus est jugé par la Cour martiale sous l'inculpation d'avoir livré des secrets militaires à l'Allemagne et il est condamné à la dégradation militaire et à la déportation à vie à l'île du Diable. Gardé nuit et jour par douze hommes dans la prison de l'île, le prisonnier crie son innocence avec tant de constance et d'âpreté que certaines consciences en sont troublées. Quand éclate cette affaire, Zola

est à Médan, s'attachant à ses "Trois Villes": "Lourdes", "Rome" et "Paris", et à la préparation des "Quatre Evangiles": "Fécondité", "Travail", "Vérité", "Justice". C'est seulement vers la fin de 1897 que Zola prend connaissance de certains documents, en venant passer l'hiver dans son appartement à Paris. Dreyfus est innocent, Zola voit une raison d'agir qui l'emporte sur sa passion de créer: il s'agit de dénoncer un crime commis à la face de tout un peuple, il s'agit d'une injustice à réparer. Il n'ignore pas que la lutte sera rude, il sait déjà de quelle façon on traite ceux qui mettent en doute l'équité du jugement, mais cela ne peut pas l'arrêter. Son courage est à toute épreuve. Il ne sera point du clan de ceux qui chuchotent leurs scrupules, qui murmurent la vérité. Barrès dira de lui qu'il avait le sens de l'opportunité, celui qui consiste à prendre le parti de la justice, avec une vaillance et sans se soucier des coups. Le 5 décembre 1897 paraît le premier article de Zola sur l'affaire: "Procès-Verbal"; le 4 décembre, sa "Lettre à la jeunesse" est mise en vente sous forme de brochure. Zola y a crié:

Jeunesse! jeunesse! sois toujours avec la justice. Si l'idée de justice s'obscurcissait en toi, tu irais à tous les périls. ... Jeunesse! jeunesse! sois humaine, sois généreuse. Si même nous nous trompons, sois avec nous, lorsque nous disons qu'un innocent subit une peine effroyable, et que notre coeur révolté s'enbrise d'angoisse.²⁵

Au moment où Zola entre dans la mêlée, le courant antidreyfusard est d'une violence extraordinaire. L'affaire Dreyfus demeure une question de conscience. Zola publie encore

²⁵Cité par Marc Bernard, Zola (Paris: Edition du Seuil, 1977), p. 139.

divers articles, et c'est à cause de sa célèbre "lettre au président de la république": "J'accuse...!", parue dans "l'Aurore" le 13 janvier 1898, que Zola est condamné à un an de prison et trois mille francs d'amende. Il se réfugie en Angleterre et revient en France en 1899, lorsque Dreyfus est gracié.

Zola est un des plus grands artisans de cette victoire. On reconnaît en lui, alors, un grand écrivain; de 1897 à 1900, la période de l'affaire, il vient de montrer que son courage n'est pas au-dessous de son talent.

Quant aux impressionnistes, ils ne peuvent pas être indifférents à l'affaire. Degas, Renoir et Cézanne sont du côté des antidreyfusards; mais Monet, qui signe la pétition contre la violation de procédure lors du jugement de Dreyfus, et surtout Pissarro partagent l'opinion de Zola. Cézanne, brouillé avec Zola depuis 1886 à cause de "L'OEuvre", a dit après la parution de "J'accuse": "Si je connais Zola, on lui a monté un bateau".²⁶ Monet lui adresse quelques lignes d'admiration significatives: "Bravo et bravo encore. Vous seul avez dit et bien dit ce qu'il fallait".²⁷ Pissarro fait écho et lui envoie aussitôt le mot suivant: "Je suis de ceux qui pensent que vous venez de rendre un rude service à la France; votre grand cri d'honnête homme a redressé son sens moral. Elle sera fière

²⁶Cité par Sophie Monneret, Cézanne, Zola...la fraternité du génie (Paris: Denoël, 1978), p. 66.

²⁷Ibid.

plus tard de vous avoir donné le jour." ²⁸

Pissarro nous intéresse ici spécialement, car parmi les impressionnistes c'est lui qui se montre le plus concerné par les problèmes sociaux. Il n'a rien de la frivolité désinvolte de Degas, ni du snobisme de Manet. Tous ses camarades connaissent ses difficultés matérielles et admirent son absence d'amertume, voire la gaîté avec laquelle il aborde les questions les plus graves. Pissarro s'intéresse passionnément aux questions politiques, il rattache la lutte des peintres à la situation générale de l'artiste dans la société moderne.

En 1889, Pissarro envoie à sa nièce la maquette de son livre intitulé "Les Turpitudes sociales". Une page de couverture et vingt-huit dessins permettant à l'artiste de dénoncer le climat social de son temps. Il n'hésite pas à s'engager politiquement en faveur des pauvres et des humiliés. Les légendes des dessins sont écrites par l'artiste. Nous citerons comme exemple celle de "Plus de pains", évocation d'une famille misérable: "Cette grossière esquisse est la première idée d'un dessin que je voulais refaire, j'ai mieux aimé l'insérer tel quel, sa brutalité tragique, son exécution hargneuse en dit plus qu'un dessin poli." ²⁹ Et également celle de "La bouchée de pain" où il représente une foule attendant ^{devant} une boulangerie:

Avez-vous déjà passé devant quelqu'une de ces maisons louches où la philanthropie bourgeoise, qui n'est pas bien

²⁸ Ibid.

²⁹ Cité par Maria et Godfrey Blunden, Journal de

l'Impressionnisme, p. 193.

sûre d'elle-même, se cache honteusement pour restituer aux affamés une parcelle de pain qu' elle leur a volé? ³⁰

Pissarro rejoint Zola certainement dans le camp du socialisme humanitaire. Zola et lui évoquent la même misère humaine pour "soulever une telle pitié, un tel cri de justice que la France cesse enfin de se laisser dévorer par l'ambition d'une poignée de politiciens pour s'occuper de la santé et de l'avenir de ses enfants", selon les termes de Zola.

Ayant les mêmes racines, étant nés dans le même contexte social avec une même audace d'esprit, prenant comme inspiration le même aspect de la vie et des choses, le naturalisme de Zola et l'impressionnisme veulent reproduire sincèrement et exactement la réalité visible de la nature et de la vie humaine.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

³⁰Ibid.