



### Une « âpre recherche du réel »

Dans son projet des *Rougon-Macquart* de 1868, Zola classe la société contemporaine en quatre mondes : le peuple, les commerçants, la bourgeoisie et le grand monde. Dans un cinquième, « à part », il range l'artiste, avec la putain, le meurtrier et le prêtre. Ce monde des artistes, Zola le connaît bien : dès l'adolescence, avec son inséparable camarade Paul Cézanne, il s'interroge sur l'art, la poésie et la création artistique. À son arrivée à Paris en 1858, c'est dans un milieu d'artistes qu'il évolue, grâce aux relations d'amis peintres aixois échoués comme lui dans la capitale. Avec Cézanne toujours, il court les ateliers, l'Académie suisse, les musées et les Salons, et fait la connaissance entre autres de Manet, Monet, Renoir, Fantin-Latour et Sisley, qu'il retrouve au café Guerbois autour de discussions enflammées.

Jusqu'en 1870, le jeune homme, qui rêve de poésie et de littérature, ne fréquente que des peintres et, qui plus est, l'avant-garde artistique : sa formation intellectuelle, sa carrière et sa conception de l'écriture en seront profondément influencées. Devenu le porte-parole de ses amis, il se fera un nom dans la critique d'art et publiera de nombreux ouvrages critiques. Pour l'écriture de ses romans, il s'inspirera beaucoup du travail des peintres (dans ses prises de notes « sur le vif », dans le choix de ses sujets, dans ses techniques descriptives...); enfin, les thèmes de l'art, de l'artiste et de la création artistique sont récurrents dans son œuvre romanesque : « Une farce », nouvelle écrite en 1877, met en scène une bande d'artistes qui ressemble fort à la sienne. En 1880, « Madame Sourdis » est une réflexion sur la création artistique et sur la répartition du féminin et du masculin dans le tempérament de l'artiste... L'amant de Thérèse Raquin, Laurent, est un artiste raté qui retrouve une inspiration de génie après le meurtre qu'il commet. Dans *L'Œuvre*, enfin, publiée en 1886, Zola mêle ses souvenirs de jeunesse à ses propres doutes et réflexions sur la création, et sur les liens qu'elle établit avec l'impuissance, la folie et la mort.

Si l'art et l'artiste sont des thèmes alors à la mode – abordés notamment par Balzac dans *Le Chef-d'Œuvre inconnu* et par les Goncourt avec *Manette Salomon* –, ils trouvent une résonance particulière chez Zola, qui y introduit à la fois son expérience douloureuse de créateur, ses souvenirs de jeunesse et ses idéaux.

*Est-ce qu'une botte de carottes, oui, une botte de carottes!, étudiée directement, peinte naïvement, dans la note personnelle où on la voit, ne valait pas les éternelles tartines de l'École, cette peinture au jus de chique, honteusement cuisinée d'après les recettes? Le jour venait où une seule carotte originale serait grosse d'une révolution.*

*L'Œuvre*, chapitre II

## Zola critique d'art : le réalisme contre le « Beau idéal »

Lorsque l'occasion lui est donnée en 1866 de faire le compte rendu du Salon annuel de peinture, Zola laisse éclater son éloquence pour fustiger l'art officiel et faire campagne en faveur des jeunes peintres qui sont aussi ses amis. L'académisme est sa première cible : académisme des sujets d'abord, où naïades et Vénus rivalisent avec les scènes historiques et littéraires ; académisme de l'enseignement ensuite, qui prône la soumission au passé et la vénération des grands modèles ; enfin, le jeune homme se rebelle contre le « Beau idéal » qui ne correspond à rien d'autre qu'au talent officiel, lisse et « pommadé », couronné de médailles et pétri de sentimentalisme figé, qu'incarnent à ses yeux des peintres comme Cabanel ou Gérôme. En face de ces « douceurs de confiseurs artistiques à la mode », les toiles de la nouvelle école débordent

de vie et de vérité. Car une œuvre ne doit être « qu'une traduction de la réalité, particulière à un tempérament, belle d'un intérêt humain », et « chaque grand artiste est venu donner une traduction nouvelle et personnelle de la nature » (« Mon Salon », 1866). C'est Manet, dont les toiles suscitent de violents sarcasmes, que Zola applaudit avec le plus de ferveur. Mais il s'enthousiasme aussi pour les futurs impressionnistes qui, grâce à Cézanne, sont devenus ses amis. Pour les défendre, Zola use sans réserves de l'emphase et de la véhémence car, pour se faire connaître, il faut provoquer la polémique, voire le scandale. C'est qu'à 26 ans, ce jeune homme encore inconnu qui a vécu la misère ne tient pas à demeurer dans l'ombre de ce grand débat sur l'art. Comme il l'écrit en 1865 à son ami Valabrègue, la défense des jeunes

peintres et de Manet en particulier sert plusieurs objectifs : « J'ai un double but, celui de me faire connaître et d'augmenter mes ventes. » Le succès ou plutôt le scandale ne se font pas attendre et Zola, renvoyé du journal *L'Événement* (où il travaillait depuis quelques mois), publiera ses articles sous le titre de « Mon Salon ». Dès lors, il se fera un nom dans la critique d'art, publiant régulièrement des comptes rendus et des articles.

*Je l'ai dit, nous ne sommes plus des croyants, des rêveurs qui se bercent dans un songe de beauté absolue. Nous sommes des savants, des imaginations blasées qui se moquent des dieux, des esprits exacts que touche la seule vérité. Notre épopée est La Comédie humaine de Balzac. L'art chez nous est tombé des hauteurs du mensonge dans l'âpre recherche du réel.*

*L'Événement illustré, 16 juin 1868*



*Il vous fallait une femme nue, et vous avez choisi Olympia, la première venue; il vous fallait des taches claires et lumineuses, et vous avez mis un bouquet; il vous fallait des taches noires et vous avez placé dans un coin une négresse et un chat. [...] Mais je sais moi que vous avez admirablement réussi à faire une œuvre de peintre, de grand peintre, je veux dire, à traduire énergiquement et dans un langage particulier les vérités de la lumière et de l'ombre, les réalités des objets et des créatures.*

*« Une nouvelle manière en peinture. M. Édouard Manet », Revue du XIX<sup>e</sup> siècle, 1867*

Zola est tout d'abord un lutteur, un combattant. Se faisant le porte-parole de ses amis peintres, dont il a pressenti mieux que quiconque la géniale modernité, il s'enflamme contre les rétrogrades, les tenants de l'art officiel, et fait entendre haut et fort sa voix de contestataire. En 1866, il déclare avoir défendu Manet comme il défendra « toute individualité franche qui sera attaquée » : « Je serai toujours du parti des vaincus. Il y a une lutte évidente entre les tempéraments indomptables et la foule. Je suis pour les tempéraments et j'attaque la foule » (« Mon Salon »). S'il a soutenu pendant plus de quinze ans Manet, Cézanne et les impressionnistes, c'est peut-être moins par goût personnel que parce qu'il était convaincu de l'unité de leur cause, à savoir le naturalisme. Et s'il prend dès les années 1880 ses distances avec l'impressionnisme et ses anciens amis, c'est parce qu'il leur reproche de s'écarter des lois de la nature, d'utiliser des couleurs fantaisistes et d'exagérer le ton. Ce qu'il n'admet pas, surtout, c'est l'aspect inachevé de leurs œuvres : « Quand on se satisfait trop aisément, quand on livre une esquisse à peine sèche, on perd le goût des morceaux longuement étudiés ; c'est l'étude qui fait les œuvres solides. » Car Zola aime ce qui est solide, fini, expressif. S'il répète volontiers que seul le tempérament compte, il critique celui des impressionnistes qui « se montrent incomplets, illogiques, exagérés, impuissants ». S'ils « sont tous des précurseurs, l'homme de génie n'est pas né » (« Le naturalisme au Salon », 1880). Manet seul trouve encore grâce à ses yeux, car « c'est un tempérament sec, emportant le morceau, [qui] ne recule pas devant les brusqueries de la nature »

Ma définition d'une œuvre d'art serait, si je la formulais : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament. »

Le Salut public, 26 juillet 1865

et dont la peinture est « solide et forte ». Mais Manet meurt en 1883. Pour Zola, il ne reste alors « plus qu'à attendre un peintre de génie, dont la poigne soit assez forte pour imposer la réalité ». Mais il croit au « tempérament qui mettra debout le monde contemporain » (« Après une promenade au Salon », 1881). Qui sera ce génie attendu ? Pas un des impressionnistes qui « pèchent par insuffisance technique » et qui ont perdu ce souci de réalisme expressif si cher à Zola. Un naturaliste peut-être ? comme Gervex ou Bastien-Lepage, « artistes doués qui doivent leur succès à l'application de la méthode naturaliste dans leur peinture » (« Lettres de Paris », 1879). Ce qu'attend Zola, c'est un vrai tempérament, un caractère trempé, solide et énergique. Ce n'est pas le génie de Cézanne ou des impressionnistes qu'il remet en cause, mais plutôt leur manque de vitalité et leur excès d'orgueil. Il faut se mettre en valeur, savoir « se vendre » car, il l'affirme, « en littérature comme en art, les créateurs seuls comptent. Pour dominer, il est nécessaire d'accomplir une révolution dans la production humaine. Autrement, les hommes les mieux doués restent de simples amuseurs, des ouvriers adroits et fêtés, qu'applaudit la foule flattée et divertie, mais qui n'existeront pas pour la postérité » (*Le Messager de l'Europe*, juin 1878).



Edgar Degas, *Manet assis*, 1864, Eau-forte BNF, Estampes, 32dh(2) Rés.

Le jeune Zola de 18 ans qui vient d'arriver à Paris est encore bercé de rêves. C'est un apprenti poète, qui aime la douceur de Greuze, les courbes harmonieuses d' Ary Scheffer, « ce peintre de génie », ou les naïades de Jean Goujon, « charmantes déesses, gracieuses, souriantes »... Les cinq années qui vont suivre, durant lesquelles il va souffrir de la faim et de la misère mais aussi se former sous l'influence de l'avant-garde artistique, vont radicalement changer sa vision du monde : il se convertit à la prose et dénigre dans les colonnes de *L'Événement* ces mêmes sujets qui faisaient autrefois ses délices. Toutefois, ce penchant à l'idéalisme resurgit parfois de manière inattendue dans certains passages de ses romans, comme *Le Rêve* ou *Une page d'amour*, mais aussi dans la décoration de ses intérieurs. Dans le privé, Zola laisse libre cours à sa fantaisie et à ses goûts qui contrastent de façon saisissante avec l'image du personnage public. Que ce soit à Médan, dans cette « cabane à lapins » qu'il s'offre en 1878, ou dans ses appartements parisiens, il satisfait sa « furieuse passion de bibeloteur », collectionnant « tapisseries, vieilles étoffes, tentures anciennes, draperies éclatantes ». De son petit pavillon de banlieue, il va faire un véritable château, en faisant construire deux grosses tours baptisées respectivement « Nana » et « Germinal ». Sur la cheminée colossale, style Renaissance à cariatides, « où un arbre rôtirait un mouton entier » (Paul Alexis), l'écrivain a fait peindre sa devise : *Nulla dies sine linea* (« Pas un jour sans une ligne »). La décoration, qualifiée par Edmond de Goncourt de « bimbeloterie infecte » et de « défroque romantique », réunit une Vénus accroupie et « des armures du Moyen Âge, authentiques ou non », qui « voisinent avec d'étonnants meubles japonais et de gracieux objets du XVIII<sup>e</sup> siècle » (Maupassant). À Paris, dans son hôtel de la rue de Bruxelles, c'est le même bric-à-brac : parmi les toiles offertes par Manet ou Cézanne, on trouve « un grouillement fabuleux de formes et de couleurs, un encombrement inouï de bibelots : un bouddha, hypnotisé par son nombril [...], une triple stalle d'église en vieux chêne sculpté » (Jules Huret). Mais Zola lui-même tourne en dérision sa propre passion, par le biais de l'écrivain Sandoz, son double de *L'Œuvre*, dont la maison, la femme, la vie ressemblent étrangement aux siennes.

J'ai plus de souci de la vie que de l'art.  
« Mon Salon », 1866



*Le peintre [...] avait l'amour des belles brutes. Il rêva longtemps à un tableau colossal, Cadine et Marjolin s'aimant au milieu des Halles centrales, dans les légumes, dans la marée, dans la viande. Il les aurait assis sur leur lit de nourriture, les bras à la taille, échangeant le baiser idyllique. Et il voyait là un manifeste artistique, le positivisme de l'art, l'art moderne tout expérimental et tout matérialiste.*

*Le Ventre de Paris, chapitre IV*

La fréquentation assidue des artistes de la « nouvelle école » et la grande complicité avec Cézanne ont profondément influencé le romancier, au point qu'il ambitionne d'englober art et littérature dans la même grande entreprise naturaliste. Pour le romancier, il faut peindre la nature telle qu'elle est, ou plutôt telle que l'artiste la voit à travers l'« écran réaliste », qui « serrant au plus près la réalité, se contente de mentir juste assez pour faire sentir un homme dans la justesse de la création » (« Mon Salon »), pour produire « de la vie », en étant le plus proche possible de la réalité. Lorsque les impressionnistes poursuivront d'autres objectifs, d'ordre plus esthétique, Zola s'en éloignera, leur reprochant notamment de faire de « l'art pour l'art ». Car si Zola écrit dans ses romans de longues descriptions à la manière d'un peintre, c'est toujours pour exprimer quelque chose. La lumière, les couleurs, les objets : tout élément du réel a une valeur connotative. Chaque description est chargée d'une fonction particulière, comme celle de Clorinde (*Son Excellence Eugène Rougon*), peinte à travers les yeux de Rougon, qui traduit la vision hallucinée d'un amant jaloux et abandonné : « Ce qu'il retrouvait, à cette fenêtre, c'était la mince silhouette de Clorinde, qui se balançait, se nouait, se déroulait, avec la volupté molle d'une couleuvre bleuâtre. Elle rampait, elle entrait ; et au milieu du cabinet, elle se tenait sur la queue vivante de sa robe, les hanches vibrantes, tandis que ses bras s'allongeaient jusqu'à lui, par un glissement sans fin d'anneaux souples. » Zola, au-delà de l'impressionnisme et du naturalisme, tend vers un expressionnisme qui pourrait le rapprocher d'un Edvard Munch, dans le sens où l'œuvre n'est plus la nature vue à travers un tempérament, mais la nature soumise par l'artiste à ses propres émotions, ou plutôt aux émotions et aux états d'âme de ses personnages.

*Le salon s'encombrait de vieux meubles, de vieilles tapisseries, de bibelots de tous les peuples et de tous les siècles [...]. Ils couraient ensemble les brocanteurs, ils avaient une rage joyeuse d'acheter ; et lui contentait là d'anciens désirs de jeunesse, des ambitions romantiques, nées jadis de ses premières lectures ; si bien que cet écrivain, si farouchement moderne, se logeait dans le Moyen Âge vermoulu qu'il rêvait d'habiter à quinze ans.*

*L'Œuvre, chapitre XI*



Norbert Goeneutte, *Femme au mantelet brodé de fourrure*

Crayon, rehauts de gouache blanche sur calque  
BNF, Estampes, B 24

Dans ce dessin, la perversité de la femme est soulignée par le prolongement serpentin de la robe.

Avant d'être romancier, Zola voulait être peintre, tandis que son camarade Cézanne rêvait d'être poète... Il garda de ce premier rêve une sensibilité artistique dont témoignent à la fois ses engagements auprès des artistes et les véritables tableaux que l'on trouve dans ses romans. Avec ses amis peintres, il partage le goût du monde contemporain et de la réalité du quotidien. Il traite des mêmes sujets, avec la même rigueur d'observation et d'analyse : scènes de rue et de foule, de cafés, de théâtres ; chemins de fer, gares, architectures, machines, usines et ouvriers au travail, vues de Paris et du monde moderne, paysages de plein air, bords de Seine ou de mer...

Certaines descriptions romanesques préfigurent des tableaux et vice versa, comme si entre l'écrivain et ses amis peintres existaient de mystérieuses connivences. Les *Repasseuses* de Degas renvoient à la boutique de Gervaise. Le *Buveur d'absinthe* de Manet pourrait être un des noceurs de *Nana*, sa *Serveuse de bocks* ou le couple de *L'Absinthe* de Degas, deux figurants de *L'Assommoir* ; les *Chemins de fer* de Manet ou Pissarro évoquent l'univers de *La Bête humaine*... La même complicité se retrouve dans leur manière de faire : comme les

artistes, Zola travaille « sur le motif », fait des esquisses, des plans et prend des notes. Dans ses dossiers préparatoires, il emploie le terme de « ébauche » pour désigner la trame de son roman. Vraisemblablement, c'est à Manet qu'il doit l'idée des « carnets d'enquête ». Fasciné par les jeux de miroir et de lumière, il développe des descriptions qui révèlent un vrai regard de peintre ; ainsi celle de la forge de Goujet, « éclairant d'un coup de soleil le sol battu, où l'acier poli de quatre enclumes, enfoncées dans leurs billots, prenait un reflet d'argent pailleté d'or » ou celle du coucher de soleil dans *L'Œuvre* : « Alors, suivant les caprices du vent, c'étaient des mers de soufre battant des rochers de corail, c'étaient des palais et des tours, des architectures entassées, brûlant, s'écroulant, lâchant par leurs brèches des torrents de lave ; ou encore d'un coup, l'astre, disparu, déjà couché derrière un voile de vapeurs, perçait ce rempart d'une telle poussière de lumière que des traits d'étincelle jaillissaient, partaient d'un bout du ciel à l'autre, visibles ainsi qu'une volée de flèches d'or. »

Comme Monet, il fait des séries, décrivant le même lieu à des heures ou des saisons différentes, que ce soit

le Paris d'*Une page d'amour* ou celui de *L'Œuvre*.

Parfois, il efface les détails pour plonger son personnage dans une atmosphère trouble, sans contours, aux couleurs et aux formes estompées par les masses ; parfois, il personnifie les éléments comme des forces agissantes, colorant les ombres et superposant les couleurs. Son regard de peintre transforme le réel en un vaste décor inséparable des personnages qui s'y déplacent. Mêlés aux couleurs et aux formes, les odeurs, les bruits, les vibrations participent à la description, donnant à la composition une animation surréelle : « Et les étoffes vivaient, dans cette passion du trottoir : les dentelles avaient un frisson, retombaient et cachaient les profondeurs du magasin, d'un air troublant de mystère ; les pièces de draps elles-mêmes, épaisses et carrées, respiraient, soufflaient une haleine tentatrice... » (*Au Bonheur des dames*).

*Ah, tout voir et tout peindre ! [...] Hein ? la vie telle qu'elle passe dans les rues, la vie des pauvres et des riches, aux marchés, aux courses, sur les boulevards, au fond des ruelles populeuses [...] Oui ! toute la vie moderne !*

*L'Œuvre*



Avec *L'Œuvre*, quatorzième volume des *Rougon-Macquart*, Zola aborde le thème de l'artiste qu'il avait annoncé dans son plan de 1868. Plus de vingt ans plus tard, il se replonge dans ses souvenirs pour décrire le Paris artistique des années 1860-1870, et le roman se révèle être un document formidable sur les nouvelles conceptions de l'art, sur le fonctionnement des Salons, sur le café Guerbois (appelé Baudequin dans le livre), ou encore sur les rapports entre l'art et l'argent, l'art et l'État... Mais *L'Œuvre* est aussi le roman le plus autobiographique de Zola. Lui-même s'y met en scène sous les traits de l'écrivain Sandoz, et toute la partie relative aux souvenirs dans le Midi est le reflet exact de son adolescence partagée avec les inséparables amis Baille et Cézanne. La tentation est alors grande pour le lecteur de faire de ce livre un roman à clés et de chercher derrière chaque figure un personnage connu. Mais Zola brouille les pistes : s'il « est » Sandoz, le romancier pâle et sérieux, qui donc est Claude Lantier, l'artiste génial mais impuissant, héritier des tares familiales des Macquart, qui se pend devant sa toile ? Cézanne, qui n'a pu que se reconnaître à travers les évocations de leur jeunesse ? Manet, dont *Le Déjeuner sur l'herbe* est le modèle exact de *Plein Air*, le tableau de Claude exposé au Salon des Refusés ? Ou encore Monet, ou André Gill, qui s'est suicidé ?...

En fait, Claude est un personnage composite, une création complexe où se mêlent plusieurs images d'artistes. Si Zola veut en faire « un Manet,

un Cézanne dramatisé », comme il l'annonce dans son dossier préparatoire, c'est pour mieux crédibiliser son personnage. Mais par la variété de ses choix esthétiques, c'est toute une époque qui va de l'impressionnisme au symbolisme que Claude incarne : ses toiles sont un subtil mélange de toutes les tendances, jusqu'à l'idole féminine finale, source de folie et de mort, qui évoquerait plutôt l'univers de Gustave Moreau. *L'Œuvre* n'est pas un livre sur l'art ; s'il est un roman à clés, c'est parce qu'il exorcise toutes les angoisses du créateur, à la façon d'une autobiographie intellectuelle. Zola, qui se cache derrière ses personnages, joue constamment sur le contraste et l'opposition des caractères : Sandoz, oscillant entre fantasme et réalité, est le double parfait, bon fils, bon mari, ami fidèle, projection mythique et idéal immuable de l'auteur. Claude, c'est le double maudit, la face cachée, le créateur impuissant à égaler Dieu et à donner la vie, qui choisit la mort dans la lutte inégale entre l'art et l'amour. À travers ce drame de la création artistique, Zola traduit ses doutes, ses déceptions, la hantise de la feuille blanche... La souffrance de Claude semble celle évoquée par Zola dans ses lettres : cette « abominable torture » qu'est « l'enfantement d'un livre », parce qu'il « ne saurait contenter [son] besoin impérieux d'universalité et de totalité ».

*Je veux peindre la lutte de l'artiste contre la nature, l'effort de la création dans l'œuvre d'art, effort de sang et de larmes pour donner sa chair, faire de la vie : toujours en bataille avec le vrai, et toujours vaincu, la lutte contre l'ange. En un mot, j'y raconterai ma vie intime de production, ce perpétuel accouchement si douloureux ; mais je grandirai le sujet par le drame, par Claude qui ne se contente jamais, qui s'exaspère de ne pouvoir accoucher de son génie et qui se tue à la fin devant son œuvre irréaliste.*

Dossier préparatoire de *L'Œuvre*

### Pistes pédagogiques

- Dans cette description de Zola, relever les images et les couleurs, l'atmosphère, les métaphores. Quel est le personnage principal du texte, la force agissante ? Comparer cette description avec une toile de Degas ou de Caillebotte traitant du même sujet. *En bas, sur le boulevard, Paris grondait, prolongeait sa journée ardente, avant de se décider à gagner son lit. Les files d'arbres marquaient, d'une ligne confuse, les blancheurs des trottoirs et le noir vague de la chaussée, où passaient le roulement et les lanternes rapides des voitures. Aux deux bords de cette bande obscure, les kiosques des marchands de journaux, de place en place, s'allumaient, pareils à de grandes lanternes vénitiennes, hautes et bizarrement bariolées... Mais à cette heure, leur éclat assourdi se perdait dans le flamboiement des devantures voisines. Pas un volet n'était mis, les trottoirs s'allongeaient sans une raie d'ombre, sous une pluie de rayons qui les éclairait d'une poussière d'or, de la clarté chaude et éclatante du jour... Et le défilé repassait sans fin, avec une régularité fatigante, monde étrangement mêlé et toujours le même, au milieu des couleurs vives, des trous de ténèbres, dans le tohu-bohu féérique de ces mille flammes dansantes, sortant comme un flot des boutiques, colorant les transparents des croisées et des kiosques, courant sur les façades en baguettes, en lettres, en dessins de feu, piquant l'ombre d'étoiles, filant sur la chaussée, continuellement.*

La Curée

- Comparer *La Naissance de Vénus*, d'Alexandre Cabanel (1863), avec *Olympia*, d'Édouard Manet (couleurs, techniques, traitement du sujet), en s'appuyant sur les textes critiques de Zola. En s'inspirant de son argumentation, imaginer un dialogue entre l'écrivain et un membre du jury officiel.
- Confronter la toile de Manet *Le Déjeuner sur l'herbe* à la description que fait Zola dans *L'Œuvre* du tableau de Claude, intitulé *Plein Air*. Les mots du romancier correspondent-ils à la réalité du tableau qui lui aurait servi de modèle ?
- Étudier le *Portrait d'Émile Zola* par Manet peint en 1868. Observer tous les éléments de la composition et montrer en quoi ils sont emblématiques de l'univers de l'écrivain. Quelle est l'image que Manet nous donne de Zola à la fois écrivain et critique d'art ?
- Van Gogh était un grand amateur de l'univers de Zola, dont les romans l'influencèrent beaucoup. Les deux hommes ne se sont jamais rencontrés et même Zola n'entendit jamais parler du peintre ; pourtant leur vision de la réalité était très proche. Montrer en quoi la peinture de Van Gogh pouvait correspondre aux aspirations naturalistes de Zola (expressivité, symbolisme des formes et des couleurs, masses signifiantes...).
- Étudier les toiles d'Edvard Munch, *Le Cri* et *L'Angoisse*. Montrer de quelle façon le peintre exprime les sentiments de ses personnages. En quoi est-il proche de Zola ? De quelle façon le réalisme devient-il « signifiant » ? Étudier les couleurs, les formes et les perspectives.

### Bibliographie

- Fernandez (Dominique) et Ferranti (Ferrante), *Le Musée d'Émile Zola : haines et passion*, Stock, 1997.



Camille Pissarro, *Portrait de Cézanne*, 1874, eau forte, BNF, Estampes, Dc419  
Pissarro avait rencontré à l'Académie suisse Cézanne, qui lui présenta Zola. Il faisait partie du groupe qui se réunissait chez l'écrivain sous le second Empire.