

PRINCIPAUX OUVRAGES
DU MÊME AUTEUR

- Degas*, Pierre Tisné, 1958.
Van Gogh, Somogy, 1961 et 1990.
Entretiens avec Marcel Duchamp, Belfond, 1967 et 1977.
Les Trois Duchamp (Marcel Duchamp, Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon), Ides et Calendes, 1975.
Le Siècle de Picasso, Denoël, 1975; Médiations, 1980, et Gallimard Folio, 1992.
Guide des musées de France, Bordas, 1984, 1987, 1988 et 1990.
L'Art au XVIII^e siècle, Somogy, 1987.
L'Art au XIX^e siècle, Somogy, 1989.
L'Art au XX^e siècle, Somogy, 1982 et 1989.
Monsieur Degas, Jean-Claude Lattès, 1989.
Fautrier, La Différence, 1988.
Clavé, La Différence, 1989.
Derain, Somogy, 1989.
Garouste, La Différence, 1989.
Olivier Debré, Cercle d'Art, 1991.
Marfaing, Éditions de l'Amateur, 1991.
Rembrandt, Le Chêne, 1991.
Arman, La Différence, 1992.
Qui a tué Vincent Van Gogh, Quai Voltaire, 1992.

REVUE-ÉCRITURE-10

1606059

824 70

PIERRE CABANNE

Mer...de aux critiques

*Les tribulations de la critique d'art
d'Émile Zola à Pierre Ménéard*



QUAI VOLTAIRE



DL-18111993-36739

© QUAI VOLTAIRE, ÉDIMA, PARIS, 1993.



« Mer...de aux Critiques. »

Guillaume Apollinaire *.

« CRITIQUE. — Toujours " éminent ". Est censé tout savoir, tout connaître, avoir tout lu, avoir tout vu. Quand il vous déplaît, l'appeler un Aristarque ou un eunuque. »

Gustave Flaubert **.

* « L'Antitradition futuriste », *Manifeste synthèse*, 29 juin 1913.

** *Dictionnaire des idées reçues*.

« hier... des Crisques »
Gallus Apollonius *

« CRITIQUE - Toujours "en-
neur", les crues sont "en-
comptes", avec tout le, avec
tout en. Quand il veut dépar,
l'aspect en Arrière ou en
cristal »
Gallus Apollonius **

* « L'Antiquité latine », édition par. 19 jan

** « L'Antiquité latine », édition par. 19 jan



Il est courant de citer, parmi les stupidités de la critique, le fameux article de M. Albert Wolff dans *Le Figaro* lors de la seconde exposition des impressionnistes de 1876 : « La rue Le Peletier a du malheur, après l'incendie de l'Opéra voici un nouveau désastre qui s'abat sur le quartier. On vient d'ouvrir chez Durand-Ruel une exposition qu'on dit être de peinture... cinq ou six aliénés dont une femme, un groupe de malheureux atteints de la folie de l'ambition s'y sont donné rendez-vous... Il y a des gens qui pouffent de rire devant ces choses. Moi j'en ai le cœur serré... »

Il est plaisant que ce Wolff-là ait été un individu plutôt pourri acceptant, en échange d'articles complaisants, œuvres ou argent (le cas n'est pas unique), car il fait preuve dans

cette diatribe biliaire d'une singulière prémonition; il est l'archétype du critique, tel que le considèrent la majorité des gens, un sot qui se trompe tout le temps.

Que M. Wolff soit stipendié est accessoire; c'est parce qu'il est libre que le critique a le droit de se tromper. Il justifie cette liberté par l'étrange occupation à laquelle impunément il se livre et qui consiste, aux yeux de la majorité citée plus haut, à mettre des âneries au bout de sa plume pour les coucher ensuite sur un papier que la magie de la technique transformera en gazette. Et la postérité en jugement.

L'étonnant en ce qui concerne M. Wolff est que ces âneries ne le rendent pas ridicule; sa sincérité douloureuse est totale, on l'admire, on le craint. Payé pour flatter, il injurie gratis et, quand il lui arrive de louer un artiste qu'il a précédemment insulté, il ne réclame pas sa dîme. Il a sa dignité. Sachant, comme tout critique, que ce sont ces erreurs qui feront sa

gloire, il ne les cache pas, ce serait folies; ses replis stratégiques – dont Degas, Manet ou Renoir feront les frais – adoptent les détours tortueux d'une ambiguïté qui lui permet de sauver son fiel, c'est-à-dire le capital-assurance de sa survie.

Tout critique, quoique changeant parfois d'avis (c'est son droit le plus strict), variant ses cibles, modulant ses verdicts qu'il énonce doctement du haut de sa « tribune » – le rectangle chichement mesuré que son journal lui octroie –, possède son fonds de commerce sur lequel il bâtit sa théorie, pardon son message – et construit son personnage. M. Wolff, surtout connu pour ses volées de bave, a aussi inventé un genre : le terrorisme de bas de page.

Il tient dans un seul mot. Le docteur Blanche, le célèbre aliéniste, cherchant impatientement le lendemain du jour où son fils Jacques-Émile exposait pour la première fois au Salon son nom dans *Le Figaro*, finit par le

trouver dans une modeste rubrique. M. Wolff l'avait simplement intitulée « Déchets ».

Le cas d'Émile Zola est plus édifiant; il n'a pas l'excuse d'être vénal, plutôt arriviste et lâche. Ami de jeunesse de Cézanne dont il a partagé, à Aix, les enthousiasmes, les doutes, les fureurs, il l'encourage à peindre mais s'effraie de ses « maladresses ». Sa peinture « couillarde » le rebute par ses tons sombres, ses empâtements, sa violence et ses sujets sinistres. Arrivé à Paris avant lui, il lui donne comme exemple le sirupeux Ary Scheffer, « ce peintre de génie », assure Zola, car, ajoute-t-il, « l'art est un; spiritualiste, réaliste, ne sont que des mots ». Néanmoins, c'est avec des mots qu'il fourbira sa critique.

Baudelaire était un voyant inspiré vivant au milieu des artistes, parlant avec eux, engagé dans leur combat; ses dons poétiques enrichissaient ses écrits comme un apport, un supplément d'âme à l'œuvre qu'il regardait. Émile n'a pas d'œil mais un lorgnon; il n'apporte

pas, il emprunte, ses verres sont ceux du scribouillard besogneux qui retranche à la peinture ce qui servira à l'écriture. Il cherche parmi les faiseurs de tableaux des modèles plus rares que ceux de ses confrères naturalistes, les bourgeois, les commerçants, les paysans, les ouvriers, les femmes. Il a, à ses débuts, passé l'engouement Scheffer (il y reviendra), les besicles Jongkind, les besicles Manet, les besicles Pissarro, les besicles Monet; entre les verres et la peinture le regard bouge à peine. De ce qu'il voit, ou croit voir, Zola fait des phrases.

Dénué de culture artistique il prend un parti comme on prend un train, les copains qui l'attendaient à la gare le hissent dans le wagon; d'abord il tombe plutôt bien, il admire le « langage particulier » de Manet, mais en phraseur péremptoire substitue à l'analyse, dont, faute de connaissance, il est bien incapable, l'affirmation décisive, la conviction tranchante, la formule sans appel.

Bien sûr, il est dommage qu'au *Déjeuner sur l'herbe* et à l'*Olympia* Émile ait préféré le médiocre *Fifre*, mais il faut du courage pour écrire en 1866 : « Puisque personne ne dit cela je vais le dire moi, je vais le crier. Je suis tellement certain que M. Manet sera un des maîtres de demain que je croirais conclure une bonne affaire, si j'avais de la fortune, en achetant aujourd'hui toutes ses toiles. » Et il conclut : « La place de M. Manet est marquée au Louvre, comme celle de Courbet, comme celle de tout artiste d'un tempérament fort et implacable » (*L'Événement*, 7 mai 1866).

Ces déclarations brutalement polémiques, c'est déjà du « J'accuse! ». Pour Zola, Manet est son premier Dreyfus.

S'il loue alors les impressionnistes, il n'a pas les mêmes espérances pour son ami Cézanne; certes, il le félicite de peindre à Aix, en plein hiver, sans se soucier du froid glacial, « ce qui prouve la constance de son amour des arts », mais il s'irrite de son découragement, de ses

doutes et de sa faiblesse devant son père. « Cézanne le banquier ne voit pas sans frémir / Derrière le comptoir naître un peintre à venir », rimaille Paul. Zola l'écrivain va-t-il compromettre sa plume avec un bonhomme si peu sûr de lui?

Manet est un grand bourgeois, un Parisien policé, un dandy qui aime les femmes et fréquente le « boulevard »; s'il se hasarde au café Guerbois, c'est du bout de ses bottines ayant peu de goût pour la bohème, les braillards, les ratés et l'âcre fumée des pipes. Cézanne, qui y va déguisé en « prolo », réplique (avec l'accent de M. Pasqua) à la courtoise demande de celui dont il a si fort admiré l'*Olympia* sur ce qu'il peint : « Un pot de mmmmerde...! » Zola, consterné, juge que ni l'inquiétude taraudante, ni la déprime, les fantasmes sexuels ou les origines méridionales de Cézanne (à Paris, depuis Stendhal, on pense que « Méridional veut dire franc, brusque et grossier ») ne justifient une telle insolence à l'égard d'un

maître comme Manet. Longtemps il a « espéré beaucoup en lui », il l'a encouragé, puis comme ce pauvre Paul est perpétuellement refusé au Salon et que, décidément, ça ne fait pas sérieux, son intérêt s'est émoussé.

Quand le critique Théo Duret, qui « en peinture, écrit-il, cherche plus que jamais les moutons à cinq pattes », s'adresse à Zola afin de lui demander un mot d'introduction pour « un peintre d'Aix tout à fait excentrique » qui n'est autre que « le nommé, je crois, Cézanne », l'autre répond ceci.

Avant de citer cette réponse, il convient de savoir – nous sommes au printemps 1870 – que Zola commence à être connu. Comme critique, ses « croyances à coups de massue » l'ont mis en vedette; comme écrivain, il a publié en 1865 son premier roman, *La Confession de Claude*, et en 1867, *Thérèse Raquin*, dont la préface de la seconde édition, l'année suivante, est le manifeste du naturalisme. Il n'est donc plus le petit journaliste trublion de

ses débuts; ses mots sont plus choisis et son lorgnon mieux assuré. Voici ce qu'il répond à Duret :

« Je ne puis vous donner l'adresse du peintre dont vous me parlez. Il se referme beaucoup; il est dans une période de tâtonnements. Et, selon moi, il a raison de ne vouloir laisser pénétrer personne dans son atelier. Attendez qu'il se soit trouvé lui-même. »

Cette lettre du 30 mai 1870 est particulièrement ignoble. Le binoclard y étale sa lâcheté. D'abord, il connaît parfaitement l'adresse de Cézanne – 53, rue Notre-Dame-des-Champs – car le lendemain, oui le lendemain, celui-ci est témoin à son mariage! Après quoi il ajoute à l'ignorance feinte le mépris où il tient cet impuissant qui « se referme beaucoup »; mieux vaut le laisser s'empêtrer dans ses « tâtonnements ». Quant à supposer que Duret, critique intelligent et averti, ami de Manet lui aussi, puisse aider Cézanne à se trouver, Zola n'y songe

guère; que le malheureux se débrouille tout seul!

À quoi d'ailleurs ce lamentable personnage, qu'Émile ignore dans ses articles fracassants, peut-il servir? À rien. Ni à personne. En revanche, Manet est un tremplin; dommage qu'à son égard le binoclard en fasse trop. Car l'auteur de l'*Olympia* n'est pas ce qu'il en dit : un peintre de combat. Quel combat? Mais le sien, Zola bien entendu, car son intention est simple : identifier au nom du naturalisme la peinture de Manet, dont il fait en termes de révolte et de défi une provocation, à sa propre littérature. Qu'il juge comme telle.

Ce qui lui a échappé chez le peintre, et lui échappera toujours, même après sa mort (voir la préface pour la rétrospective de 1884), c'est l'extraordinaire renouvellement de la vision qu'il a provoquée, et la substitution au monde périmé de l'imaginaire du monde du vécu; c'est-à-dire l'invention de la peinture moderne. Aux yeux de Zola,

Manet, et c'est sa plus grave erreur, « s'est mis simplement en face de la nature et, pour tout idéal, il s'est efforcé de la rendre dans sa vérité et sa force ». Or l'idéal du peintre – « sa formule est toute naïve », assurait stupidement l'écrivain –, ce n'était pas de copier la nature, mais de transformer le quotidien en peinture.

Émile ne manque pas de culot. On croit, en lisant *L'Événement illustré* du 10 mai 1868, qu'il expose les idées de Manet, alors en train d'exécuter son portrait, erreur ce sont les siennes. Lisez plutôt :

« Je ne puis rien faire sans la nature. Je ne sais pas inventer... Si je vauz quelque chose aujourd'hui, c'est à l'interprétation exacte, à l'analyse fidèle que je le dois. » Et Manet – c'est-à-dire Zola – de préciser qu'il a même besoin du modèle pour représenter un détail secondaire! Est-ce cela le regard du peintre? Non, c'est le lorgnon du gazetier. Comparez avec l'analyse lucide que fera, quelques mois

*de nombreuses anecdotes, une
époque et un " métier " disparus,
non par amertume ou nostalgie;
s'il n'y a plus de critiques d'art,
c'est que nul n'en a besoin.*

*Pour étayer le présent, j'ai choisi
des critiques d'art dans le passé,*

*Albert Wolff, Émile Zola, Félix
Fénéon, Apollinaire, André
Breton, Charles Estienne, etc. Ce
livre est donc un pamphlet, il
reflète des personnalités et des
situations ignorées ou oubliées, il
attaque et souvent provoque.*

*Mais c'est aussi l'analyse des
dessous d'une époque à travers
les aléas d'une activité qu'illustre
aujourd'hui et d'une manière
significative l'étrange dernier
venu d'une certaine
critique, Pierre Ménard. »*

*Critique et historien d'art, Pierre
Cabanne est l'auteur de
nombreux ouvrages dont
Entretiens avec Marcel
Duchamp, Le Siècle de
Picasso, Monsieur Degas et, à
Quai Voltaire, Qui a tué
Vincent Van Gogh?*

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

