

Introduction

Partant des articles critiques de Zola consacrés à Manet, ce mini-mémoire tente de mettre en lumière un point de bascule méthodologique dans l'histoire de l'art moderne. En exaltant la primauté de la forme dans la peinture de Manet, Zola ne se contente pas d'appuyer une révolution esthétique : il formule une esthétique moderne centrée sur la perception. Ce geste critique irrigue également sa propre pratique naturaliste. À nos yeux contemporains, cette orientation ne relève pas seulement d'un tournant dans l'histoire de l'art : elle trouve aujourd'hui un écho inattendu dans certains fondements de la neuro-esthétique.

1. L'attitude de Zola face à l'autonomie de l'art

1.1. Une foi perceptive : Zola et la nature comme langage

Dans les textes où Zola prend la défense de Manet¹, on perçoit d'un côté la manière dont il situe son œuvre dans l'histoire de l'art moderne, en louant à la fois l'autonomie formelle de la peinture et sa capacité à exprimer directement la vie par les sens ; mais d'un autre côté, on sent aussi **la volonté subjective**, presque agressive, d'expulser toute signification de cette peinture.²

Cette volonté subjective rappelle le style même de Zola, coloré, luxuriant, saturé d'images. Il fait onduler la mer sur les boulevards,³ il incendie le ciel⁴ - autant de observations subjectives de l'expérience du monde, proches d'un vécu, mais qui semblent aussi, par leur intensité, relever d'un regard volontaire et insistant. Ce ne sont pas des combinaisons miraculeuses, poétiques, offertes par le hasard ou le destin : elles sont le fruit d'**un effort conscient**, tendu.

Ce qu'il revendique avec tant d'insistance est souvent interprété comme une ambition révolutionnaire ; mais on peut aussi y lire une foi intime : Zola croit fermement que **la nature parle, qu'elle nous adresse sans cesse des messages. Et pour les entendre, il suffit de sentir ce qui se passe dans le cœur.**

Dans cette croyance, **la nature** apparaît toujours dotée d'une expression, presque comme un oracle des dieux. Zola raconte comment ses amis découvrent dans les rues de Paris de nouveaux proverbes visuels : « Puis, les passants s'en allèrent, vexés, croyant à une farce, lorsqu'ils les virent

¹ Zola, Émile. "M. Manet." *L'Événement*, 7 mai 1866.

Zola, Émile. *Édouard Manet: Étude biographique et critique*. Paris: Dentu, 1867.

Zola, Émile. "Manet's Retrospective." *Revue posthume de l'exposition Manet*, 1884.

² "Pour son propre portrait, dont il parle imperturbablement, en critique et non en modèle, l'éviction de toute signification est encore plus flagrante parce que ces significations, il les connaît aussi bien que Manet."

Henri Mitterand, « Émile Zola et l'écriture de la peinture », dans Brigitte Diaz (dir.), *La plume et le pinceau : écrivains et artistes*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2007, p. 25-37. En ligne : <https://books.openedition.org/purh/877>.

³ "Un double courant de foule, un double fleuve y roulait, avec les remous vivants des attelages, les vagues fuyantes des voitures, que le reflet d'un pan-neau, l'étincelle d'une vitre de lanterne semblaient blanchir d'une écume."

Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886, [édition numérisée sur Internet Archive](#), p. 89.

⁴ « A chacune de leurs promenades, l'incendie changeait, des fournaises nouvelles ajoutaient leurs brasiers à cette couronne de flammes. Un soir qu'une averse venait de les surprendre, le soleil, reparaisant derrière la pluie, alluma la nuée tout entière, et il n'y eut plus sur leurs têtes que cette poussière d'eau embrasée, qui s'irisait de bleu et de rose. »

Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886, [édition numérisée sur Internet Archive](#), p. 130.

brusquement, très bons amis, s'émerveiller ensemble, au sujet d'une nourrice vêtue de clair, avec de longs rubans cerise. Ah ! sacré bon sort, quel ton ! c'est ça qui fichait une note! » (P62) ⁵

En littérature aussi, Zola écrit : « Le soir venait, le flot des passants coulait ralenti, c'était la ville lasse qui attendait l'ombre, prête à se livrer au premier male assez vigoureux pour la prendre. »⁶ Cette personnification de la ville correspond à l'élan des jeunes artistes comme Claude, qui rêvent de conquérir Paris avec leurs idéaux. Ils imaginent une ville en attente de leur amour, mais aussi intimidante, dont l'ombre les rend timides et craintifs - d'où l'importance accordée à celui qui ose, qui est « assez vigoureux » .

1.2. Voir sans interpréter : la sensation contre le concept

Dans ce désir d'«*écouter la nature*», le visible doit être converti non pas en sens, mais en forme perceptive. Une feuille ne doit pas être perçue comme la conception d'une feuille, mais comme une existence surprenante, une texture, une couleur, un petit tableau vert, un astre en plein jour soufflé par le vent. Donc pareil, ce qui importe, ce n'est pas ce que le ruban rouge «signifie» (par exemple la foi chrétienne ou quelque chose), mais qu'il soit d'un rouge cerise, éclatant dans l'ombre verte - que sa forme se détache, vive et harmonieuse. Ce n'est donc pas une approche académique fondée sur la convention, mais une recherche de la sensation formelle.

Mais alors, si l'on n'utilise pas les recettes établies - comme dessiner des cercles doux pour évoquer la vapeur douce des nuages - comment représenter encore des nuages ? Si l'on ne sait pas «bien dessiner», comment dessiner ?

Les peintres en plein air ont trouvé leur voie : « il ne parlait plus que de peinture grasse et solide, que de morceaux de nature, jetés sur la toile, vivants, grouillants, tels qu'ils étaient » ⁷ « de morceaux de nature, jetés sur la toile » Jeter, observer, c'est ici comprendre comment le monde tridimensionnel se transforme en une surface bidimensionnelle : comment les volumes se décomposent en formes géométriques, comment les ombres deviennent des couleurs. Dans *L'Œuvre*, Claude emmène Christine voir les feuilles - et ils découvrent ensemble leurs nuances de bleu.⁸

Cette manière d'observer rejoint ce que Jean Bonnafé décrit à propos du moment poétique : l'instant où une chose dépasse son concept.

“Le concept, en effet, c'est ce qui isole un aspect dans l'objet, lui donne un nom, et au moyen de ce nom l'insère, dans une relation avec d'autres aspects prélevés sur d'autres objets qui est la signification comme telle. Opération par laquelle la réalité existante est abolie, effacée de notre conscience, car assurément elle est plus que chacun de ces aspects, plus même que la somme de ceux-ci. De ce qui est, avec le concept on ne retient qu'une image. Dans l'instant de présence, en revanche, dans cet instant de saisissement, l'être ou la chose nommés se sont dépouillés de leur image. Et la réalité tout entière apparaît sous un autre jour, car on constate alors que les aspects sont en nombre infini dans la moindre chose, mais surtout qu'ils y sont ensemble, enchevêtrés, et

⁵ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886, [édition numérisée sur Internet Archive](#), p. 87-88.

⁶ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886, [édition numérisée sur Internet Archive](#), p. 96.

⁷ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886, [édition numérisée sur Internet Archive](#), p. 100.

⁸ “Un jour qu'elle osait se permettre une critique, précisément à cause d'un peuplier lavé d'azur, il lui avait fait constater, sur la nature même, ce bleuissement délicat des feuilles. C'était vrai pourtant, l'arbre était bleu; mais, au fond, elle ne se rendait pas, condamnait la réalité: il ne pouvait y avoir des arbres bleus dans la nature.”

Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886, [édition numérisée sur Internet Archive](#), p. 201.

qu'ils retiennent le regard et non d'abord la pensée. La chose est là, sous nos yeux, dans son ici et son maintenant, rien ne peut en prendre la place, elle a le caractère d'un absolu, et c'est un absolu qui rejaillit sur nous-mêmes, qui dans cet instant la regardons."⁹

Dans l'art pictural, ces "concepts" peuvent se traduire en techniques habituelles - ces moyens que l'œil reconnaît, que la main reproduit, mais qui réduisent l'objet à une figure. Refuser le concept, c'est aussi refuser cette réduction. Peindre, alors, ce n'est pas reproduire, mais s'ouvrir à l'éclat inattendu de l'être.

1.3. Peindre l'insaisissable : entre intensité et intuition

Dans le travail de concrétisation, la toile doit être remplie, trait par trait. Mais que faut-il alors prendre en compte dans le geste pictural ? C'est ici qu'intervient la question de la fidélité au réel - une fidélité qui n'est en rien une simple imitation du monde visible, mais qui répond à une injonction plus intime : représenter la vie. Lorsque l'on cherche à peindre l'âme du vivant, il devient nécessaire d'y engager sa propre vision intérieure, à travers la composition, la couleur, la touche... En somme, ce qui compte, c'est une vérité subjective :

*« Est-ce que, en art, il y avait autre chose que de donner ce qu'on avait dans le ventre? est-ce que tout ne se réduisait pas à planter une bonne femme devant soi, puis à la rendre comme on la sentait? 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. »*¹⁰

Dans ce cadre, la notion de vie implique aussi un positionnement : se démarquer de la peinture académique accrochée au Louvre, jugée terne et morte. Pour peindre le vivant, il faut peindre autrement. Claude, le héros de *L'Œuvre*, refuse obstinément d'aller copier les maîtres au musée :

*« Il en arrivait à déclamer contre le travail au Louvre, il se serait, disait-il, coupé le poignet, plutôt que d'y retourner gâter son œil à une de ces copies, qui encrassent pour toujours la vision du monde où l'on vit. »*¹¹

Ce vivant, c'est précisément ce qui, à travers le choc du nouveau, suscite une secousse dans le cerveau, une poussée de dopamine, un moment de conscience aiguë de soi - un sentiment d'exister.

Mais concrètement, cela se traduit par une application non conventionnelle de la couleur, par des taches brutes plutôt que des détails minutieux. Ce que ces peintres cherchent, c'est à affirmer une vérité subjective, à s'opposer à la « vérité réaliste » codifiée par l'académie. Il ne s'agit plus de bien dessiner selon les lois de la perspective, mais de désapprendre pour mieux voir. Ce n'est donc pas un hasard si cela « ... ne l'empêchait(Fagerolles) pas de blaguer ailleurs ceux du plein air, qu'il accusait d'empâter leurs études avec une cuiller à pot. »¹²

Même Zola reconnaît que Manet, malgré sa sincérité technique, est encore entravé :

⁹ Yves Bonnefoy, *L'Autre Langue à Portée de Voix*, Paris, Seuil, 2013, p. 32-33.

¹⁰ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886, [édition numérisée sur Internet Archive](#), p. 46-47.

¹¹ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886, [édition numérisée sur Internet Archive](#), p. 46.

¹² Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886, [édition numérisée sur Internet Archive](#), p. 100.

« Il faut tout dire. Il a des défauts considérables : une tendance au faux réalisme, un goût bizarre du laid, une brutalité voulue de l'exécution. Mais ces défauts sont ceux d'un tempérament trop fougueux, d'un artiste encore en lutte avec son outil. Il est un ouvrier dont la main n'obéit pas toujours à la pensée. »¹³

D'un côté donc, la main peine à suivre l'idée ; mais de l'autre, l'idée elle-même est fuyante. Ce que l'on cherche à atteindre, ce n'est plus un objet visible, mais un état intérieur, un effet insaisissable. Ce qui doit transparaître dans la peinture, ce n'est plus l'apparence des raisins, mais ce qu'ils provoquent en nous lorsqu'on les regarde - un frisson, une sensation, un trouble. Et cela, aucun manuel ne peut l'enseigner.

Autrefois, la difficulté résidait dans la maîtrise des techniques. Désormais, elle est dans l'accès à la vérité intérieure, dans la difficulté de traduire ce trouble sur la toile. Comment désigner l'insaisissable ? Toute tentative de systématisation devient dérisoire.

Mais qu'importe. Cette forme d'amour lucide, ce refus des normes et des oppositions binaires (beau/laid, noble/vulgaire), cette confiance en la signifiante du particulier, tout cela ouvre des portes. Il ne s'agit plus de demander au maître comment il faut peindre, mais de regarder en soi : est-ce que je suis ému par ce que je vois ? La peinture se met à parler sa propre langue - comme un chat miaule à l'homme - sans plus demander aux docteurs d'en commenter les références, ni aux grands maîtres d'en justifier les effets par les difficultés d'anatomie d'un corps ou de lumière d'un écume.

2. Les mutations contemporaines guidées par l'expérience sensorielle

2.1. Ce que sent le corps, ce que voit l'art

Comme le montre à plusieurs reprises le roman *L'Œuvre*, cette logique de création artistique fondée sur la résonance intime et l'émotion sensorielle ne se limite pas au champ pictural. Dans le domaine musical également, des figures comme Schumann et Wagner incarnent cette même orientation.

Il apparaît clairement que, lorsque Zola, Manet ou leurs contemporains parlent de « vie » dans l'art, il ne s'agit pas tant d'un concept philosophique abstrait que d'une force sensorielle capable de frapper la perception - une intensité vécue. C'est pourquoi ils insistent davantage sur la composition, les couleurs, les techniques plastiques que sur la signification narrative ou morale de l'œuvre. Ce qu'ils recherchent, c'est une altération perceptible du spectateur, un trouble affectif qui s'adresse au cerveau comme à une joie sensible. Ainsi, naturalisme et art moderne apparaissent plus près de l'instinct biologique humain, non pas comme des entreprises intellectuelles, mais comme des actes sensoriels.

Par exemple, Zola, dans ses écrits critiques, témoigne d'une attention aiguë aux effets sensoriels produits par une œuvre. Lorsqu'il commente le portrait que Manet a réalisé de lui, il ne célèbre pas un quelconque message symbolique ou allégorie morale, mais insiste sur la composition et son efficacité perceptive :

« Le portrait qu'il a exposé cette année est une de ses meilleures toiles. La couleur en est très intense et d'une harmonie puissante. C'est pourtant là le tableau d'un homme qu'on accuse de ne

¹³ Zola, Émile. *Édouard Manet: Étude biographique et critique*. Paris: Dentu, 1867.

savoir ni peindre ni dessiner. Je défie tout autre portraitiste de mettre une figure dans un intérieur, avec une égale énergie, sans que les natures mortes environnantes nuisent à la tête. »¹⁴

Ce qui l'émeut ici, c'est la manière dont la composition canalise l'attention du spectateur - ce qui indique que, pour Zola, l'art véritable repose sur une mise en forme du regard, un guidage intuitif de l'émotion. L'œuvre est donc évaluée selon sa capacité à provoquer un mouvement mental ou physiologique chez celui qui la regarde.

2.2. L'expérience sensorielle chez Wagner

De manière analogue à la peinture, l'idée d'une création fondée sur l'impact sensoriel profond n'est pas propre aux arts visuels. Comme le montre à plusieurs reprises le roman *L'Œuvre*, cette préoccupation est également centrale dans le domaine musical, notamment chez des compositeurs comme Schumann et Wagner.

Julien Gracq, dans un entretien avec Jean Roudaut, reconnaît cette puissance d'immersion propre à Wagner :

*« Mais si je reviens toujours à Wagner, c'est certainement entre tous les musiciens, comme à celui dont l'énergie créatrice se transmute presque tout entière chez l'auditeur, plutôt qu'en plaisir de l'oreille, en émotion, en ébranlement émotif généralisé. Il est une source inépuisable d'orgie. »*¹⁵

On dirait que Wagner cherche à atteindre n'est pas une simple jouissance auditive, mais une secousse affective, une plongée totale dans une vague émotionnelle. C'est aussi ce que Zola décrit dans son roman comme l'effet de la musique de Wagner sur lui. Dans *L'Œuvre*, Zola fait dire à Gagnière :

- *Dans Schumann, il y a tout, c'est l'infini... Et Wagner qu'ils ont encore sifflé dimanche* »¹⁶

- *« Oh ! mon cher, des machines de Schumann, tu n'as pas idée ! Ça vous prend là, derrière la tête, c'est comme si une femme vous soufflait dans le cou. Oui, oui, quelque chose de plus immatériel qu'un baiser, l'effleurement d'une haleine... Parole d'honneur, on se sent mourir... » Ses yeux se mouillaient, il pâissait comme dans une jouissance trop vive.*¹⁷

Cette façon d'éprouver l'art, au-delà du sens, dans une immersion émotionnelle brute, révèle une filiation esthétique entre Wagner et les peintres que Zola défend. À première vue, Wagner, défenseur de l'œuvre d'art totale, semble s'opposer aux artistes de l'autonomie formelle comme Manet. Mais en réalité, ces créateurs partagent une même ambition : **provoquer une restructuration sensorielle**, toucher le spectateur par un agencement de formes, de sons, de rythmes qui activent directement les zones affectives du cerveau.

Wagner, en fusionnant musique, poésie et dramaturgie dans l'opéra, tente de faire résonner simultanément différentes aires cérébrales (Bien sûr, il n'en avait pas une conscience neurologique, mais il percevait sans doute combien la coopération des formes artistiques pouvait affiner et

¹⁴ **Émile Zola**, « Une nouvelle manière en peinture : Édouard Manet », 1867, repris dans *Le Bon Combat. De Courbet aux impressionnistes*, préface de Gaëtan Picon, éd. Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, « Savoir », 1974, p. 105-106.

¹⁵ Julien Gracq, *Entretiens*, avec Jean Roudaut, Paris, José Corti, 2002, p. 73.

¹⁶ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886, [édition numérisée sur Internet Archive](#), p. 102. Et Zola a écrit que les gens qui n'apprécient pas Claude sont aussi les gens qui comprennent pas Wagner: « Et ils sifflent Wagner, ce sont les mêmes, je les reconnais... Tenez ! ce gros, là-bas... » p. 165.

¹⁷ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886, [édition numérisée sur Internet Archive](#), p. 97.

intensifier l'expérience émotionnelle.) Il veut que les mots enrichissent la perception sonore, que l'émotion dramatique renforce le frisson musical. Il propose ainsi une stratégie immersive totale, qui, vue sous l'angle des neurosciences contemporaines, chercherait à maximiser l'activité synchrone de plusieurs centres sensoriels.

Ainsi, que ce soit en musique ou en peinture, ces artistes du XIXe siècle deviennent **des architectes des synapses**, des explorateurs de la matière affective de l'être humain. Ils composent non plus seulement avec des notes ou des couleurs, mais avec des émotions pures, avec la mécanique de l'impact sensoriel.

2.3. Manet et la reprogrammation du système perceptif

L'esprit humain, dans son effort d'abstraction, fonctionne souvent par souci d'efficacité. Les expériences sensorielles singulières que nous vivons doivent être synthétisées, condensées, afin de générer des concepts stables et réutilisables - dans ce sens, les fameuses *idées*, dont Platon disait, « elles ne désignent pas des objets concrets, mais des structures internes issues de la répétition d'expériences analogues. »¹⁸

Or, les peintres dits « académiques », dont Zola dénonce la méthode dans *L'Œuvre*, tendent à reconduire sans fin des *formes pré-enregistrées*, des schémas devenus insensibles, figés. Face à cela, les peintres en plein air aspirent à une perception régénérée, un regard lavé des résidus idéologiques. Ils traquent des sensations nouvelles, des frissons inédits. Zola parle de Paris comme d'une mer ou d'un brasier - une relecture sensorielle de la ville, une tentative de reconstruire un réel subjectif et vibrant à partir des stimuli bruts.

Et pourtant, cette volonté de retourner au sensible brut ne supprime pas la nécessité d'un langage propre. Les artistes, après avoir senti, doivent aussi élaborer, extraire, recomposer. C'est là que naît leur langage formel, leur *style*. Ce style est premièrement une structure perceptive, qui est peut être moins développée en esthétique, mais le but c'est provoquer les émotions.

À une époque où le public abordait les œuvres d'art avec une prudence excessive, ou bien en tentant toujours d'y déceler une signification philosophique, Zola, en chantant l'autonomie formelle de l'art, plaide en réalité pour l'instauration d'un nouveau mode de conceptualisation. La peinture pouvait alors communiquer directement avec l'intuition du spectateur par la seule composition, les couleurs, les proportions :

*« 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. Qu'est-ce que tout cela veut dire ? vous ne le savez guère, ni moi non plus. »*¹⁹

Dans *L'Œuvre*, l'écrivain prolonge cette même logique en décrivant la toile similaire *En plein air au Déjeuner sur l'herbe* :

¹⁸ Semir Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, 1999, p. 10.

¹⁹ Émile Zola, *Le Bon Combat. De Courbet aux impressionnistes*, préface de Gaëtan Picon, édition de Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1974, p. 89-90.

« Et, comme au premier plan, le peintre avait eu besoin d'une opposition noire, il s'était bonnement satisfait, en y asseyant un monsieur, vêtu d'un simple veston de velours. Ce monsieur tournait le dos, on ne voyait de lui que sa main gauche, sur laquelle il s'appuyait, dans l'herbe. »²⁰

Dans ce contexte, *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet devient une véritable émancipation. Là où d'autres cherchent une scène inspirée d'un récit biblique ou d'un épisode de la vie quotidienne, Manet offre un scénario impossible : un homme habillé, une femme nue, assis dans un parc. La scène est réaliste - dans un parc, sur l'herbe, mais impossible - car personne s'assoit ici toute nue. Et donc, notre système perceptif ne dispose pas d'un modèle mental pour l'intégrer.

Notre cerveau humain est équipé d'un système réticulé activateur, un filtre qui sélectionne les informations en fonction de nos croyances préexistantes, et ce que nous voyons est toujours partiellement conditionné par ce que nous croyons. Or, *Le Déjeuner sur l'herbe* ne rentre dans aucune catégorie admise. C'est pourquoi tant de critiques l'ont taxée d'« obscène », de « vulgaire », de « provocation ». Car dans l'absence de catégories existantes, le cerveau utilise les seules disponibles : sexualité, provocation, marginalité.

Mais en fait, il existe une manière de rendre *Le Déjeuner sur l'herbe* intelligible, une seule manière: Ce tableau est beau. C'est une œuvre magnifique, à la composition harmonieuse, aux couleurs fraîches, aux proportions exactes - ce nu féminin, placé là, illumine toute la pelouse, et rend le soleil de ce jour étonnamment généreux. Cette œuvre ne peut être justifiée que par son effet sensoriel. Elle est belle, et la beauté est bien une raison. Ainsi, *Le Déjeuner sur l'herbe* impose un nouveau regard : en l'absence de toute autre justification possible qu'une nouvelle attitude esthétique, elle force le spectateur à adopter cette attitude. Par cette stratégie sans échappatoire, l'œuvre s'imprime dans notre système de perception - elle reprogramme notre filtre mental, notre système réticulé activateur. C'est une révolution esthétique qui s'opère directement dans le cerveau.

Le plaisir esthétique, l'exploration des sensations peuvent ainsi devenir une source inépuisable d'inspiration pour la création picturale. Nombreux sont les peintres qui, en période de sécheresse créative, n'ont ni besoin de boire, ni de lire, mais simplement de fermer les yeux, de vivre, et d'interroger leur propre cœur : qu'ai-je ressenti ? Dans quelle circonstance, à quel moment ? Quelle forme cette sensation a-t-elle prise ? Quel en était le rythme ? Quels éléments peuvent être extraits et conservés dans une peinture, un morceau de musique - ou encore une œuvre littéraire ?

2.4. Le naturalisme comme art de la sensation

C'est à partir de là que l'on peut discerner le lien profond entre la peinture de plein air et la littérature naturaliste : une attention portée aux flux, aux sensations fugitives, aux états variés de l'existence.

Dans la préface à sa pièce *Mademoiselle Julie*, Strindberg explique ainsi la destinée de son héroïne, issue d'une noblesse hautaine et pourtant séduite par un valet grossier :

J'ai donné plusieurs explications à la triste destinée de Mademoiselle Julie : les instincts profonds de sa mère ; l'éducation erronée que lui a donnée son père ; sa propre nature et la puissance de suggestion que le fiancé exerce sur un cerveau faible et dégénéré ; puis, dans l'immédiat : l'atmosphère de fête qui règne pendant la nuit de la Saint-Jean ; l'absence du père ; les règles ; le soin dont elle a entouré les bêtes ; l'influence excitante de la danse ; la nuit ; le pouvoir érotique des fleurs ; et enfin le hasard qui enferme les deux protagonistes dans une chambre secrète et l'audace de l'homme surexcité.

²⁰ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886, [édition numérisée sur Internet Archive](#), p. 32.

Je n'ai donc pas procédé uniquement selon les lois de la physiologie ou de la psychologie ; je n'ai pas seulement accusé l'hérédité maternelle, ni les règles, ni « l'immoralité » de notre temps ; Je me félicite de cette multiplicité de mobiles comme d'une chose en accord avec notre temps.²¹

Peut-être est-ce en raison du progrès rapide des sciences que les esprits de cette époque ont saisi qu'aucun comportement ne saurait être expliqué par une simple causalité. La restitution des motivations s'imprègne d'une tension plus riche et plus intense. Ainsi dans *L'Œuvre*, on trouve de nombreuses scènes déroutantes, apparemment décorréées de l'intrigue centrale, mais qui, par leur charge sensorielle et leur apparente gratuité, donnent au récit un relief singulièrement vivant :

« Claude et Sandoz faillirent être éborgnés par des petites filles qui sautaient à la corde. Il y avait, sur les trottoirs, des familles assises, dont les barricades de chaises les forçaient à prendre la chaussée. Pourtant, ils arrivaient, lorsque la vue de l'herboristerie les attarda un moment. Entre les deux vitrines, décorées d'irrigateurs, de bandages, de toutes sortes d'objets intimes et délicats, sous les herbes séchées de la porte, d'où sortait une continuelle haleine d'aromates, ... »²²

Que signifient ces sensations visuelles et olfactives ? On l'ignore. Zola, tel un peintre qui remplit minutieusement une toile de paysage, consigne chaque souvenir de déambulation urbaine, et les enracine dans le système sensoriel des personnages - un réalisme biologique.

Il est presque invraisemblable que Christine, à partir des simples potins évoqués par Claude - « Est-ce que Gagnière n'était pas idiot, à s'abrutir avec sa musique, lui qui aurait pu avoir un talent si consciencieux de paysagiste ? Maintenant, disait-on, il prenait chez une demoiselle des leçons de piano, à son âge ! »²³ - en déduise peu à peu que Claude veut rentrer à Paris. Une telle manière de suggérer les volontés semble à rebours des constructions romanesques traditionnelles, et pourtant si fidèle à la vie réelle, où les désirs se trahissent à travers mille détours.

Les personnages, souvent, ne comprennent pas eux-mêmes leur for intérieur, n'ont pas de moteur explicite, leurs motifs d'action sont troubles ; leurs sensations, en revanche, sont infiniment fines. C'est précisément par cette valorisation des perceptions que la littérature naturaliste s'articule à l'esthétique picturale moderne.

Et lorsqu'on relit les déclarations de Zola dans *L'Œuvre*, on perçoit une vision analogue à celle de Strindberg - un clivage entre le cerveau et le corps, mais plus encore entre pensée et sensation :

« - Hein ? étudier l'homme tel qu'il est, non plus leur pantin métaphysique, mais l'homme physiologique, déterminé par le milieu, agissant sous le jeu de tous ses organes... N'est-ce pas une farce que cette étude continue et exclusive de la fonction du cerveau, sous le prétexte que le cerveau est l'organe noble ? ... La pensée, la pensée, eh ! tonnerre de Dieu ! la pensée est le produit du corps entier. Faites donc penser un cerveau tout seul, voyez donc ce que devient la noblesse du cerveau, quand le ventre est malade ! »²⁴

Il convient de noter que la compréhension que Zola et Strindberg ont du cerveau humain diffère radicalement de la nôtre. Toutefois, Zola et Strindberg ne s'opposent pas tant à la dichotomie corps-esprit qu'à une survalorisation de la pensée au détriment des perceptions. En réalité, ce qu'ils

²¹ August Strindberg, *Mademoiselle Julie* (préface), dans **Théâtre complet**, trad. Régis Boyer, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 1992, p. 87-88.

²² Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886, [édition numérisée sur Internet Archive](#), p. 77.

²³ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886, [édition numérisée sur Internet Archive](#), p. 212-213.

²⁴ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886, [édition numérisée sur Internet Archive](#), p. 210.

nomment “le corps” renvoie déjà à une partie du cerveau : la part sensorielle. Notre lecture en termes de système sensoriel cérébral reste donc pertinente, dans la mesure où pensée et sensation relèvent, en réalité, de zones distinctes mais complémentaires au sein d’un même cerveau) une distinction que la science de leur temps ignorait encore.²⁵

2.5. La mémoire émotionnelle de Claude

Un autre point intéressant dans *L’Œuvre*, c’est le caractère émotionnel de Claude. Nous nous souvenons tous de cette manière étrange qu’il a de passer d’une émotion à l’autre - timidité, gêne, colère, détresse, calme, courage - avec une rapidité fulgurante, parfois même entre deux lignes. On a l’impression qu’on n’est pas du tout capable de deviner son sentiment pour le prochain instant. Il appartient sans doute à cette catégorie de personnes chez qui l’amygdale cérébrale est particulièrement active, et donc extrêmement sensible aux stimuli extérieurs.

Cette caractéristique semble entretenir une relation étroite et réciproque avec la démarche artistique de Claude. L’amygdale, bien qu’elle ne soit pas directement impliquée dans la création, joue un rôle fondamental dans l’expérience artistique, à trois niveaux complémentaires.

Premièrement, elle stocke les émotions qui échappent à l’expression verbale. Ces émotions latentes peuvent être réactivées plus tard, lorsqu’un stimulus sensoriel vient raviver une mémoire enfouie. Ainsi, l’expérience émotionnelle, dans toute sa richesse et sa complexité, trouve dans l’art une forme d’extériorisation inédite.

Deuxièmement, l’amygdale est intimement liée à l’hippocampe, ce qui lui permet d’associer une émotion à un souvenir précis. Or, la création artistique repose précisément sur une telle reconstruction de la mémoire affective. C’est sous cet angle qu’on comprend pourquoi Claude ne peut peindre que lorsque Christine pose pour lui : il a besoin d’un ancrage réel pour réactiver la sensation passée, raviver cette mémoire émotionnelle, et retrouver les couleurs correspondantes sur la toile.

Troisièmement, même si l’amygdale ne participe pas directement à l’acte créatif, elle joue un rôle crucial dans l’effet que l’œuvre exerce sur son auteur comme sur le spectateur. Une amygdale particulièrement active permet une forme d’empathie esthétique plus aiguë : elle aide l’artiste à percevoir avec une extrême finesse si son œuvre résonne, ou non, avec un état intérieur. C’est aussi elle qui informe, en quelque sorte, l’artiste de ce qui reste à transformer - et du moment juste pour s’arrêter.

Dans cette perspective, on peut affirmer que le principe même de la peinture de plein air est lié à une disposition psychologique spécifique - non pas seulement innée, mais largement développée par entraînement de cette zone cérébrale. Il est probable que cette génération d’artistes ait grandi dans un contexte littéraire romantique, ce que *L’Œuvre* évoque très clairement :

« Dans cette province reculée, au milieu de la bêtise somnolente des petites villes, ils avaient ainsi, dès quatorze ans, vécu isolés, enthousiastes, ravagés d’une fièvre de littérature et d’art. Le décor énorme de Hugo, les imaginations géantes qui s’y promènent parmi l’éternelle bataille des antithèses, les avaient d’abord ravis en pleine épopée, gesticulant, allant voir le soleil se coucher derrière des ruines, regardant passer la vie sous un éclairage faux et superbe de cinquième acte. Puis, Musset était venu les bouleverser de sa passion et de ses larmes, ils écoutaient en lui battre leur propre

²⁵ Ce n’est qu’en 1861, avec les travaux de Paul Broca sur un patient ne pouvant prononcer qu’un seul mot — *tan* — qu’une lésion du lobe frontal gauche est identifiée comme siège du langage, ce qui permet de localiser pour la première fois ce qu’on appellera l’aire de Broca. Mais il faudra attendre les années 1970 et l’essor des techniques d’imagerie cérébrale pour que s’installe une véritable cartographie fonctionnelle du cerveau : cortex visuel, amygdale émotionnelle, aires du langage, cortex préfrontal... autant de régions désormais identifiées avec précision.

ceur, un monde s'ouvrait plus humain, qui les conguérait par la pitié, par l'éternel cri demisère qu'ils devaient désormais entendre monter de toutes choses. Du reste, ils étaient peu difficiles, ils montraient une belle gloutonnerie de jeunesse, un furieux appétit de lecture, où s'engouffraient l'excellent et le pire, si avides d'admirer, que souvent des œuvres exécrables les jetaient dans l'exaltation des purs chefs-d'œuvre. »²⁶

Ainsi, la littérature romantique a peut-être exercé une influence sur la peinture moderne - non pas tant par ses thèmes ou son imaginaire, mais plus profondément, en entraînant certaines zones spécifiques du cerveau humain.

Zola écrit à propos de Manet :

« Il est bien le père du mouvement, il a donné l'exemple, il a jeté la note juste. Il n'a pas eu d'élèves directs, il n'a fondé aucune école, il a laissé les jeunes gens libres. »

Peut-être sommes-nous toujours restés dans cet état de « liberté possible ». Que ce soit Manet, plongé dans l'atmosphère omniprésente du romantisme, ou nous aujourd'hui, sous l'emprise de l'art contemporain - cette liberté a toujours été entre nos mains. La question est : Savons-nous la voir ? Avons-nous le courage de la voir ?

La véritable création artistique n'a jamais été une affaire d'innovation pour elle-même, ni de rupture systématique avec le passé. Elle naît, tout simplement, au moment où l'on choisit d'être honnête avec soi-même. Il est vrai que la peinture de Manet a pu donner aux artistes d'avant-garde ultérieurs davantage de courage pour rompre avec l'ordre établi. Mais ce qui est réellement éclairant, c'est que Manet, au cœur d'un air saturé de romantisme, sans aucun signe annonciateur d'un art nouveau, ait su percevoir, dans cette atmosphère ancienne, une possibilité de liberté. Il a senti, avant tous les autres, qu'il y avait en nous une force latente, concentrée, prête à surgir.

À travers les analyses précédentes, on peut dire que Manet et les peintres de plein air ont contribué à libérer la création artistique de ses carcans traditionnels. Cette libération n'était pas une simple transmission formelle - elle relevait d'un éveil du courage : celui d'explorer, avec plus de liberté, les forces vives qui sommeillent en chacun de nous. Aujourd'hui, en sollicitant diverses zones du cerveau et leurs coopérations possibles, nous accédons à une plus grande diversité de modes de création - qu'il s'agisse d'écriture, de peinture ou d'analyse.

De ce point de vue, ce tournant de l'art moderne peut être lu comme une révolution mentale, bien plus qu'une simple transformation stylistique. C'est le passage d'une norme académique figée à une expression plus fluide, plus personnelle, plus thérapeutique. L'art cessait d'être un devoir - il devenait une forme de soin.

Dans le monde utopique, le travail est aussi naturel que la respiration, il fait partie intégrante de la vie. Et c'est peut-être dans le domaine artistique que cette utopie s'est réalisée en premier.

Conclusion

Cet article a d'abord clarifié les véritables positions esthétiques de Zola et des peintres de plein air qu'il soutenait, avant de montrer, à travers les apports de la neuropsychologie, en quoi ces positions trouvent un écho dans le fonctionnement cérébral humain. En regardant ce moment de bascule dans l'histoire de l'art moderne, certaines années plus tard, on ne peut s'empêcher d'être frappé par cette

²⁶ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886, [édition numérisée sur Internet Archive](#), p. 41.

question : pourquoi ces artistes semblaient-ils toujours vouloir s'élancer, tel Icare, vers le soleil ? Pourquoi, utilisant des matériaux détachés de la vie quotidienne, tentaient-ils d'y faire jaillir l'étincelle première de l'existence ?

Qu'est-ce que la vie, au fond ? Est-elle, dans le temps court, une impression fugace ? Et dans le temps long, une éternité ? L'art a-t-il vraiment le pouvoir de saisir la vie ? Comment ? Et lorsque l'art échoue à en rendre compte de manière satisfaisante, sombrer dans le désespoir, n'est-ce pas finalement trahir la vie elle-même ? Si la vie est si précieuse, vivre ne suffit-il pas déjà à l'honorer pleinement ? Ce qu'ils peignaient - était-ce vraiment la vie, ou bien autre chose ?

Une seconde peut s'étirer comme mille ans, et mille ans ne sont qu'un entrelacs d'innombrables secondes frémissantes - alors, qu'il s'agisse de l'impressionnisme, de la peinture en plein air, ou de toute autre tentative artistique, passée ou à venir, aucune ne pourra jamais véritablement *saisir* la vie. Tout au plus, ces formes d'art parviennent à en densifier l'expérience.

Et pourtant, la vie est-elle vraiment une fin en soi ? Un célèbre vers espagnol dit : « ¿Qué es la vida? Un frenesí. ¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción; y el mayor bien es pequeño; que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son. » (Calderón de la Barca)

La vie est aussi rêve, vertige, fiction. Pour une telle vie, seul l'art peut l'écouter.

Peut-être la vie ne peut-elle être imitée par l'art, ni l'art être imité par la vie.