

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

NOVEMBRE 1960



GEORGES WILDENSTEIN
DIRECTEUR

PARIS, 140, FG. SAINT-HONORÉ — 19 EAST 64 STREET, NEW YORK

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

VI^e PÉRIODE — TOME LVI

CENT DEUXIÈME ANNÉE

1102^e LIVRAISON



. FIG. 1. — Le cabinet de travail de Zola à Médan, gravure par Desmoulin, 1888. Phot. E. Mas.

LE CABINET DE TRAVAIL DE ZOLA

PAR JEAN ADHÉMAR

« J'ADORE la décoration, disait, à la veille de sa mort, Zola à Jules Huret, venu l'interviewer. Si je n'avais été romancier, j'aurais voulu passer ma vie à décorer les hôtels des autres, à combiner des arrangements d'étoffes, des dispositions de choses. » Ainsi Zola, comme Balzac et bien plus que lui, attachait une importance considérable au cadre dans lequel il vivait, et par voie de conséquence dans lequel vivaient ses personnages; tout le monde le savait de son temps, et on savait aussi que pour lui le cadre familial de sa propre vie comptait beaucoup¹.

Or, on a l'habitude d'insister sur la laideur et l'incohérence du cadre dans lequel

vivait Emile Zola, durant ses dernières années, et au milieu duquel il semblait travailler ^{1a}, et c'est là un des arguments dont on s'est bien souvent servi pour le ridiculiser. En réalité, comme nous allons essayer de le démontrer, Emile Zola a toujours travaillé dans un cadre original, *artiste*, peut-être plus raffiné que celui des Goncourt qu'il connaissait bien, réalisé en liaison avec des artistes, qui a intéressé tous ses amis peintres. A ce cadre, on doit plusieurs des meilleures œuvres de Manet, de Cézanne; d'autre part, Zola, en relation avec les plus grands artistes de son temps ², et avec des collectionneurs, a su s'entourer, dans chacune de ses installations, d'un décor original. Le cadre somptueux dans lequel il a reçu ses derniers admirateurs était dû, au contraire, croyons-nous, à sa femme, et il aurait vécu fort peu dans ce qui a semblé à beaucoup un étrange bric-à-brac.

*
**

Nous n'avons pas retrouvé de représentation des premiers domiciles de Zola, dans le quartier latin, domiciles très modestes, et dont il changeait très souvent; notons, toutefois, qu'il y cherchait le pittoresque : en 1861, il habite rue Rollin dans un belvédère avec une vue exceptionnelle sur Paris, en 1862 dans un ancien couvent rue Saint-Dominique ³.



FIG. 2. — MANET. — Portrait d'Emile Zola. Musée du Louvre.

La première fois où nous voyons vivre Zola grâce à un artiste, c'est vers 1864-1865, dans le tableau de Cézanne, *Zola dictant...* (fig. 6). Le cadre est très peu précis, nous ne pouvons dire à coup sûr où nous sommes, vraisemblablement rue d'Enfer (142 bd Montparnasse), dans le modeste logement que Zola partage avec sa mère. Mais c'est déjà le moment du premier cénacle, car Zola manifeste alors son goût pour leur groupement d'amis autour de lui, amis peintres et amis écrivains ⁴.

Le fameux portrait de Zola par Manet, du Musée du Louvre (fig. 2), est daté de 1868. Il a figuré

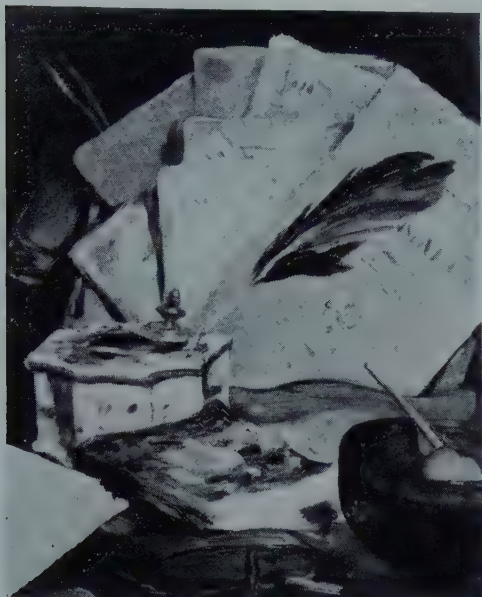


FIG. 3. — Encrier de porcelaine de Zola, en 1868.

en mai de cette année au Salon. Ce tableau, dont on a dit la valeur exceptionnelle comme première représentation du Cabinet d'un homme de lettres, montre sur la table de Zola un encrier de porcelaine (fig. 3), conservé encore par son fils; un paravent japonais atteste des goûts « artistes »; un cadre où sont placées pêle-mêle des reproductions photographiques et des gravures confirme les mêmes goûts, et en renforce le caractère modeste. Zola, visiblement, a de tout petits moyens, mais il a du goût, et il veut en faire part à tous. Ce cadre est celui de l'appartement où Zola s'est installé vers mars 1867, et où il restera jusqu'en fin 1868⁵, rue Moncey au coin de la rue de Clichy⁶. Duret prétend que l'œuvre est peinte en 1866, ce qui est impossible, car on y voit la brochure de Zola sur Manet qui a été imprimée en juin 1867⁷.

Ensuite, après Manet, c'est à Cézanne que nous devons encore nous adresser pour retrouver une idée du cénacle de Zola. Cézanne, en effet, peint dans ce tableau (Musée de Sao Paulo) *Zola et Alexis* (fig. 4) : Zola est assis sur une sorte de matelas, par terre, et Alexis lui fait la lecture. Nous sommes, au moment où Alexis arrive à Paris, vers 1869, par conséquent au n° 14 de la rue de la Condamine où Zola s'est installé cette année, et où il restera jusqu'en 1874. Zola n'est pas représenté dans le pavillon où il loge, qui est « peu habitable », mais dans le jardin dont il était très fier, qui contenait « un grand arbre et plusieurs petits », et qui était cultivé par lui; ce jardin « lui tient lieu de café, de cercle » (Alexis, *op. cit.*, p. 175), il y reçoit ses amis.

Si, dans son tableau, Cézanne ne montrait que le jardin du pavillon des Bati-gnolles, dans la fameuse nature-morte dite *la pendule*



FIG. 4. — Le dernier encrier de Zola.
Phot. E. Mas, 1960.



FIG. 5. — CÉZANNE. — Zola et Alexis. Musée de Sao Paulo.

de marbre noir (1869), il nous montre les objets familiers du Maître. Nous en avons la preuve, car nous avons retrouvé à Médan cette vieille pendule qui venait sans doute à Zola de son père (elle semble dater des environs de 1840). Une table est poussée près de la cheminée avec un gros coquillage et un vase que nous ne connaissons plus, mais aussi avec l'encrier en porcelaine du tableau de Manet.

Aucune représentation n'est connue du cabinet de travail, très gai paraît-il, qu'on voyait dans le pavillon sur le jardin du 21 de la rue Saint-Georgas, où Zola vit d'une vie confortable, même luxueuse. Mais cette vie, il la mène la plus grande partie de l'année à Médan, c'est là qu'il écrit.

Le cabinet de travail de Zola existe encore à Médan, vide mais non défiguré. Un Cabinet de travail immense (fig. 1) que Paul Alexis compare pour sa grandeur et sa hauteur à un atelier de peintre d'histoire, et dans la construction duquel Zola a,

en effet, certainement, pensé à un grand atelier d'artiste (5,50 m de haut, 9 m de large, 10 m de longueur). Au fond, dans une sorte d'alcôve, était placé un divan énorme; une très grande table était poussée en face d'une large baie vitrée montrant « une trouée sur la Seine ». Au-dessus du divan, dans une galerie, la bibliothèque; à gauche une cheminée aux proportions « colossales »⁸. Maupassant voit le cabinet de travail de Médan, en 1883, un an après Alexis, avec des très grandes tapisseries, des armures, des meubles japonais⁹, des objets d'art du XVIII^e siècle, « des bibelots partout ». Il donne une clé de l'esthétique de Zola qui a un grand intérêt : Zola, selon lui, « achète *selon les caprices de son œil*, la séduction des formes et de la couleur, sans s'inquiéter comme Goncourt des origines authentiques et de la valeur incontestable » des œuvres¹⁰. Sa conception est donc très proche de celle des peintres, ses amis, et Maupassant souligne qu'elle est très différente de celle des amateurs et des spéculateurs comme de celle des autres littérateurs. Elle ne ressemble en rien, par exemple, à celle de Maupassant lui-même qui se vantait d'écrire assis dans un traîneau hollandais, devant un Bouddha doré, au milieu d'un bric-à-brac de « souteneur caraïbe ». Elle a peu de traits communs avec celle des Goncourt, plus scientifiquement établie¹¹; elle est très supérieure à l'esthétique du fameux salon Charpentier. Car Mme Charpentier n'avait pas, quoi qu'on ait dit, un « grand goût ». Elle a chagriné Renoir, son portraitiste, en ne lui donnant à décorer que « la surface de deux étroits panneaux en hauteur dans la cage de l'escalier » (Vollard), car ses salons étaient remplis de japonaiseries et d'œuvres contestables; on le voit bien par l'invitation à ses vendredis gravée par Jean-
niot et reproduite ici pour la première fois¹² (fig. 8). Zola, qui a fréquenté le salon Charpentier à partir de 1879, n'a donc pu, malgré sa très vive admiration pour la maîtresse de maison, s'inspirer de son « goût ».

*
**

Après plusieurs déménagements, Zola s'est installé en 1889 dans un grand appartement rue de Bruxelles, et c'est là qu'il mourra en 1902. Or, on n'a jamais



FIG. 6. — CÉZANNE. — Zola dictant. Coll. part.

remarqué que Dornac, photographe de *Nos contemporains chez eux* (vers 1890), avait donné du cabinet de travail de Zola, rue de Bruxelles, une vue très particulière dans son premier état. C'était une *chambre aux paons* (fig. 6) inspirée de celle de Whistler¹³, décorée sur les murs de panneaux chatoyants avec des représentations de paons aux ailes déployées, décor *artiste* et *moderne* très étudié, unique en France. Zola y travaillait sur une grande table Louis XIII qui sera vendue 32.000 francs en 1898.

Le cabinet de travail de la rue de Bruxelles était celui dont parlent les derniers visiteurs, et que nous restitue Armand Lanoux (*Bonjour Monsieur Zola*, p. 317) : « le dernier appartement de Zola, celui qu'on a le plus visité et décrit, et dont tous ont souligné le caractère bourgeois forcené, la monstruosité des accouplements d'époques, dont on a voulu faire une manière de portrait matérialisé de l'écrivain, c'est elle (sa femme) qui le régent. Une table Louis XIII écrase le cabinet d'une somptuosité suspecte, table de parade pour le romancier... S'accumulent les objets religieux..., étrange rassemblement chez cet athée en raison de curiosités suspectes,

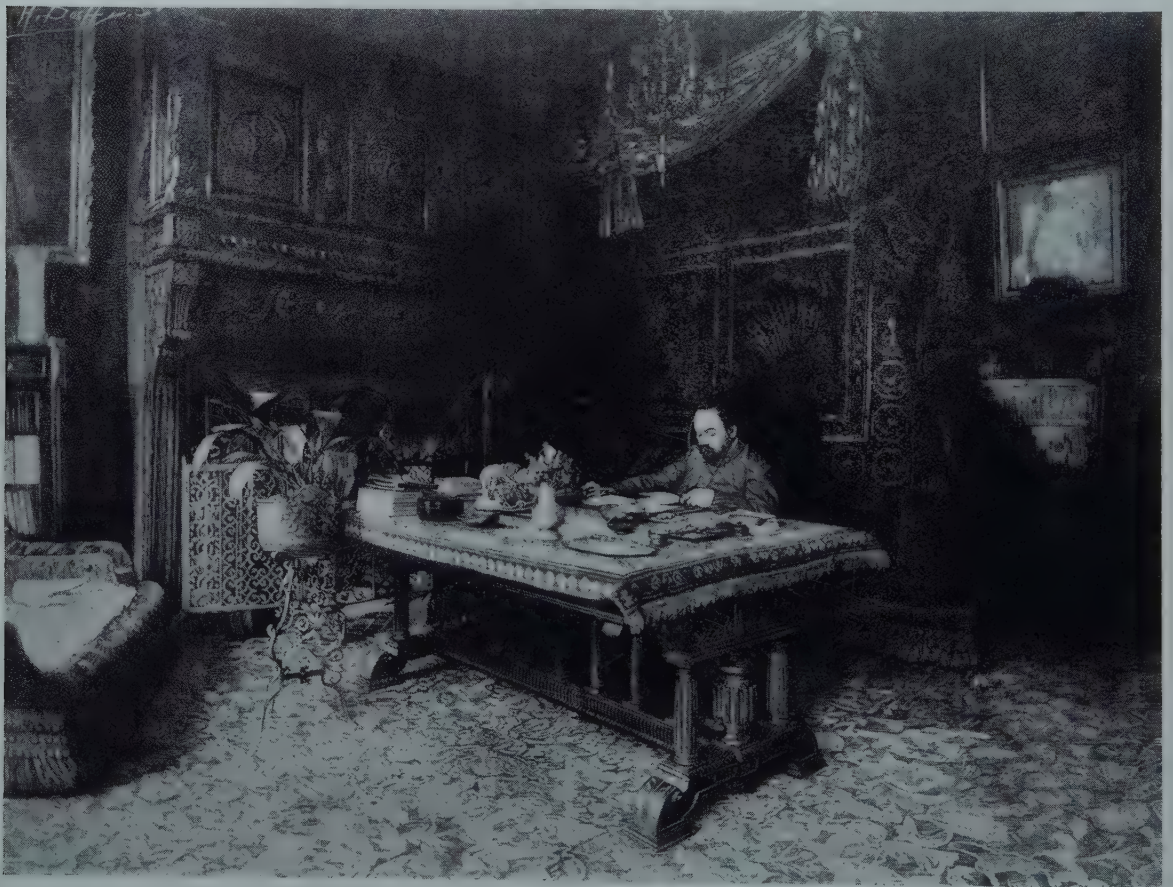


FIG. 7. — Le cabinet de travail de Zola, rue de Bruxelles, sous la forme de la « chambre aux paons » du Whistler, d'après la phot. Dornac.

qui côtoient les cassolettes où brûle du papier d'Arménie, les vestiges antiques ou pseudo, les armures et les tentures médiévales » (fig. 8).

Mais ce qui était écrasant rue de Bruxelles c'était, en réalité, moins la qualité des œuvres que l'accumulation à côté du coin décoré sous la forme de la Chambre aux paons; le cabinet de travail, en longueur, avait, aux murs, des panneaux italiens primitifs achetés 4.000 francs; sur la grande table, une étonnante disposition d'objets pieux et de bibelots religieux anciens venus d'églises, déconcertait, en effet, les visiteurs.

Dans cette installation, tout n'était pas affreux. Alfred Bruneau qui avait bien connu Zola, disait que ses meubles anciens venaient de chez les meilleurs marchands : le romancier aimait les meubles hollandais en bois clair qui sont devenus ensuite à la mode. A sa vente (fig. 11), on voit des

faïences et porcelaines de Chine, du Japon, de Delft, d'Italie, de Provence, des objets d'art d'Extrême-Orient des ventes Goncourt et la Moskowa, des braseros, des instruments de musique, des armes, des poupées, des vitraux, des bois sculptés, des sarcophages antiques dans lesquels il mettait des plantes vertes, mais qui seront achetés par le Louvre (Louvre, *Inscr. rom., monuments funéraires*, n^{os} 260, 463, 464). La vente a duré cinq jours (9-13 mars 1903); on avait dérangé de grands experts, Mannheim pour les objets d'art, Durand-Ruel pour les tableaux, Duret pour les livres. Zola aimait acheter; il disait à Alexis que cela coûterait trop cher si l'on voulait un luxe tout moderne, et c'est pourquoi il achetait des antiquités; il « courait les marchands » tous les après-midis et allait pousser les objets à la Salle des Ventes¹⁴.

Retenons d'ailleurs l'esthétique de Médan, « la séduction des formes et des couleurs »; nous la retrouvons dans bien des pages de Zola, par exemple dans la description de l'appartement de *Nana* à laquelle le romancier reproche de ne pas avoir l'idée de faire miroiter sur un fond rouge, des ivoires ou briller un objet d'or¹⁵. C'est toujours celle de la rue de Bruxelles : « un grouillement fabuleux de formes et de couleurs », une madone de bois noirci dans une niche « de soieries jaunes et bleues » sous « une dalmatique en soie brochée de couleurs étranges ». Le cabinet était « une harmonie en vieil or » (cf. Jules Huret, *Une heure chez E. Zola*, dans la *Revue illustrée*, 15 mai 1902).

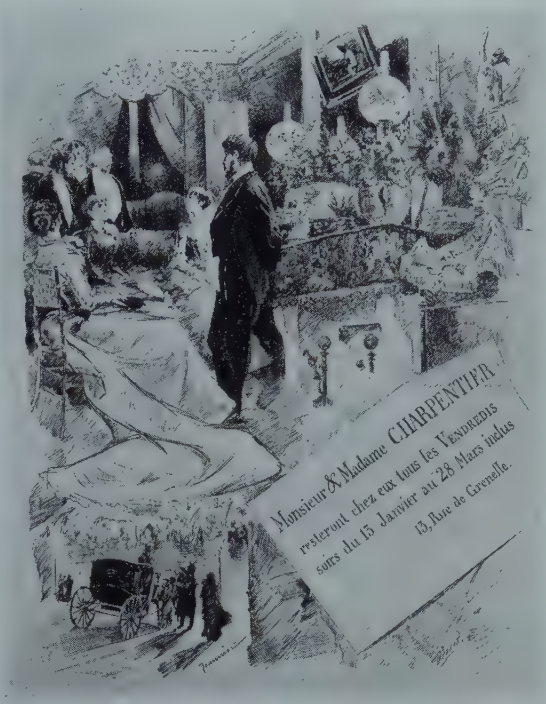


FIG. 8. — Le salon de Madame Charpentier, invitation à une réception chez les Charpentier. Vers 1880.



FIG. 9. — Zola dans un coin de son cabinet de travail, rue de Bruxelles. Vers 1895.

Zola et elle emmenaient leur fils et leur fille dans les musées de Paris, le Louvre mais aussi Cluny qu'il aimait visiter. Carnavalet, Guimet (jamais le musée de l'Armée). D'autre part, on ne doit pas lui attribuer un goût exclusivement personnel pour les objets d'église, les calices, les boîtes, les cabinets espagnols, et il semble bien plutôt que ceux-ci aient été achetés par sa femme, au cours des nombreux voyages faits par elle en Italie à partir de 1894. On doit remarquer aussi que les treize tableaux de Cézanne que nous voyons dans la vente après décès du romancier ne semblent pas avoir été accrochés aux murs, ce qui confirme que l'appartement de la rue de Bruxelles et spécialement le cabinet de travail montrent l'esthétique de la femme de Zola et non celle du Maître, car on sait le peu de sympathie montrée par sa femme au grand peintre d'Aix.¹⁸

Mais, en réalité, d'ailleurs, Zola n'a pas travaillé longtemps dans le cadre immuable et bien rangé de la rue de Bruxelles où il s'est fait photographe, et où il recevait les jeunes gens¹⁶. On sait qu'il vivait et travaillait surtout chez Jeanne Roserot à qui il avait offert les œuvres admirées par les esthètes les plus *avancés* d'alors, notamment une photographie du *Printemps* de Botticelli (fig. 12)¹⁷ et des gravures (faute de peintures) de Fragonard et de Greuze. Chez elle, les pièces étaient meublées simplement, mais avec, aux murs, des tentures de teintes soigneusement choisies et différentes pour chacune : la chambre de Jeanne Roserot était tapissée en jaune « d'une soierie pareille à celle des petits appartements de Marie-Antoinette », la chambre de Jacques Zola en rouge. Le dimanche,

SUMMARY: *Zola's Study.*

In his examination of Zola's various successive studios, M. Adhémar endeavours to show how much importance the great novelist attached to the surroundings in which he worked, and how, for the pleasure of his eyes, he had chosen an *artistic* setting as refined in its kind as that of the Goncourts, and inspired by Whistler. M. Adhémar points out that the study in the rue de Bruxelles, whose ugliness has been emphasized, is to be attributed to Zola's wife's taste, since the novelist himself had offered his mistress quite a different setting, with a photo on the wall of Botticelli's "Spring," the favourite work of aesthetes of that time. M. Adhémar publishes a part of a ms. catalogue of Zola's sale, together with the sales invoice showing a greater number of Cézanne's pictures than was supposed, and mentioning the purchasers.

GRAVURES, DESSINS, TABLEAUX MODERNES APPARTENANT A ZOLA

d'après le bordereau inédit de sa vente après décès conservé aux Archives de la Seine.
(Complété entre crochets par les indications tirées du catalogue imprimé, moins complet
mais plus précis, de la même vente, texte déjà connu mais peu utilisé).

Le document qui figurait à l'exposition Zola de la Bibliothèque Nationale (1952) a été, alors, lu par M. J. de Morgion qui en a signalé brièvement l'intérêt dans *le Méridional* du 27 août 1953. La confrontation des deux textes montre que Zola possédait des aquarelles de Jongkind et de Delacroix, des gravures de Fantin et de Guérard, quelques estampes japonaises, des toiles de Guillemet, Pissarro, Monet, Ibels, Behar, Guyparo, Debat-Ponsan, de Guys, et surtout treize tableaux de Cézanne c'est-à-dire cinq de plus qu'on ne le disait jusqu'ici : M. Pellerin avait acheté *l'Estante* (124^{bis}), *la nature morte au poêle* (126^{bis}), *les Néréides* (128^{bis}), *la pendule noire* (131), *l'autoportrait* (132), *l'Enlèvement* (133), ainsi qu'un tableau non décrit (124), et qu'un « portrait de femme » (129); Vollard avait acquis ce qu'on ignorait, deux tableaux, dont un paysage (133^{bis}, 135), Durand-Ruel *le Coin d'atelier* (127), Hessel *la lecture d'Alexis chez Zola* (130) et Orosdi, qui avait acheté le Monet, avait fait aussi

l'acquisition d'un paysage de Cézanne (134) qui n'est pas porté sur le catalogue imprimé. Le Cézanne daté de 1864 (n° 22 du cat. Venturi, et n° 129 de la vente Zola) qui a appartenu ensuite à Vollard, et est entré par échange dans la collection d'un grand amateur parisien, ne serait-ce pas un portrait de Mme Emile Zola, dont on connaît les traits, au plus tard vers 1870, grâce à une photographie de Godet (fig. 14)?

- 110. *Tableau*, Guys [105. *Femme dans un intérieur*], 50 frs, à M. Bernheim.
- 111. *Autre* [104. *Loge de théâtre*], 30 frs, à M. Hessel.
- 112. *Aquarelle*, Delacroix [103. *Types de zouaves*], 70 frs, à M. Orosdi.
- 113. *Impression en couleurs* [100. *Estampe japonaise, Jeux d'enfants*], 20 frs, à M. Claire.
- 114. *Six pièces sous verre* [88, 86, 91, 114. *Gravures*], 37 frs, à M. Périgaud.

116. *Paysage* [101. *Gravure japonaise, la Rade*], 50 frs, à M. Brulé.
 117. *Gravure* [87. Fantin-Latour, *Fée des Alpes*], 40 frs, à M. Templaere.
 118. *Eau-forte* [81. *Portrait de Meissonier par Desmoulin*], 15 frs, à M. Claire.
 119. *Gravure* [84. Fantin, *Hommage à Berlioz*], 52 frs, à M. Templaere.
 120. *Gravure* [85. Fantin, *Filles du Rhin*], 53 frs, à M. Templaere.
 121. *Autre* [83. Fantin, *le Venusberg*], 100 frs, id.
 122. *Eau-forte* [91. Guérard, *la locomotive*], 60 frs, à M. Orosdi.
 123. *Autre* [Jasinski d'après Botticelli, *le Printemps*], 82 frs, à M. Hauteœur.



FIG. 10. — Bureau de Zola, essai de restitution chez son fils.
 Phot. E. Mas, 1960.

124. *Triptyque Ibels* [124, 125, 126], 46 frs, à M. Périgaud.
 125. *Tableau*, Gasparo [123. *Plein Midi* par A. Guyparo, 8 juin 1898], 10 frs à Mme Homberg.
 126. *Sous-bois*, Behar [109. Behar, *Dans le parc*], 60 frs, à M. Périgaud.
 127. *Portrait de femme* [130. Emma Richard. *Portrait de femme, Mme Zola*, Rome 1894].
 128. *Aquarelle*, Jongkind [108, *Bords de Seine, dédicace à Zola*, 1872], 410 frs, à M. Bernheim.
 120-121^{bis}. *Deux pièces* [non au cat.], 12 frs, à M. Manassé.
 121-122^{bis}. *Marine*, Guillemet [121. *Temps gris*, 1872], 300 frs, à Guillemet.
 123^{bis}. *Tableau*, Cézanne [non au cat.], 220 frs, à M. Vollard.
 124^{bis}. *Autre* [III, *L'Etaque*, 32 × 46], 1.050 frs, à M. Pellerin.
 126^{bis}. *Nature-morte du Maître* [118. *Nature morte, œuvre de la première jeunesse*, 29 × 40, *le poêle dans l'atelier*], 900 frs, à M. Pellerin.
 127^{bis}. *Coin d'atelier* [112. Cézanne, *Coin d'atelier*, 43 × 80], 2.050 frs, à M. Durand-Ruel.
 128^{bis}. *Autre* [110. *Néréides et Tritons*, signé, 24 × 52], 680 frs, à M. Pellerin.
 129. *Autre* [117. *Portrait de femme* par Cézanne, 1864], 600 frs, à M. Pellerin.
 130. *Autre* [113. *La lecture de Paul Alexis chez Zola*, 54 × 73], 1.050 frs, à M. Hessel.
 131. *Autre* [114. Cézanne, *Nature-morte au coquillage*, la pendule noire], 3.000 frs, à M. Pellerin.
 132. *Portrait*, Cézanne [116. Cézanne, *auto-portrait*], 3.000 frs, à M. Pellerin.
 133. *Tableau*, Cézanne [115. *L'enlèvement*, 1867], 4.200 frs, à M. Vollard.
 134. *Paysage* du même [non au cat.], 720 frs, à M. Orosdi.
 135. *Autre* [non au cat.], 105 frs, à M. Vollard.
 136. *Tableau* [122. Guillemet, *la Campagne à Aix*, 1866, *dédicacé à Zola*], 600 frs, à M. Guillemet.



FIG. 11. — La table Louis XIII de Zola mise en vente rue de Bruxelles à la vente par autorité de Justice de 1898.

137. *Autre*, Pissarro [129. *Au bord de la rivière, Pontoise*, 44 × 65], 50 frs, à M. Cassirer.

138. *Autre*, Cl. Monet [127. *Promenade en rivière*, petit bateau à la tente carrée, 55 × 65], 2.850 frs, à M. Orosdi.

139. *Autre*, Pissarro [128. *Le Bocage, Pontoise*, 46 × 56], 920 frs, à M. Cassirer.

140. *Autre*, Debat-Ponsan [119. *Debat-Ponsan, Nec mergitur*, 1898], 950 frs, à M. Guérard.

NOTES

1. Nous voudrions essayer de montrer un jour le décor familial de certains écrivains, et l'influence de ce décor sur leur vision. A un Goncourt, à un Zola, à un Hugo, à un Loti, nous opposerons jusqu'à un certain point un Flaubert, et surtout un Renan. Léautaud,

avec sa verve habituelle, a noté dans son *Journal*, le 26 mars 1898 : « Je ne ressens rien du goût, du besoin peut-être qui portent certains écrivains à s'entourer d'un décor : tableaux, gravures, mobilier, etc. Ces gens me font un peu l'effet de marchands dans un bazar.



FIG. 12. — Photographie encadrée du *Printemps* de Botticelli donnée par Zola à Jeanne Roserot. Phot. E. Mus, 1960.

Par exemple la photographie de la collection *Nos contemporains chez eux*, où on voit Loti dans toute sa turquerie. Il paraît qu'un jour Goncourt demanda à Renan : Pourriez-vous me dire de quelle couleur est le papier de votre chambre à coucher », et que Renan lui avoua n'avoir jamais songé à s'en rendre compte. Je ne suis pas loin de m'en tenir à ce désintéressement. »

1 a. Voir notamment un passage inédit du *Journal des Goncourt* publié par l'Édition Ricatte (1891, 2 avril) : « Un mobilier de parvenu, un mobilier à la grosse richesse italienne, où se dressent des chaises à dossier doré de 7 pieds, où on est réfléchi dans des glaces aux cadres faits de chasubles d'or et d'argent..., mobilier qui a un peu l'air de l'héritage par Zola d'un cardinal vénitien, mais où tout ce décrochez-moi ça cathédraleux fait un drôle d'entour à l'auteur de *l'Assommoir* et de *Nana*. »

Le cabinet de Zola était cité comme modèle de mauvais goût. Willy (*Suzette veut me lâcher*, Ed. Albin Michel, p. 92) pour montrer le goût déplorable avec lequel est meublé un de ses personnages, nous dit qu'il s'agissait d'une « incohérence auprès de laquelle le salon de feu Zola aurait paru arrangé par le goût exquis et sûr d'un Jacques Blanche ».

2. Cf. Hélène et J. ADHÉMAR, « Zola et la peinture », dans *Arts*, 12 déc. 1952.

3. Il faudrait étudier, en contraste, les goûts artistiques encore très rudimentaires du père d'Emile Zola, l'ingénieur François Zola. Dans son petit carnet de 1840, il notait des idées pour le logement de la rue Saint-Joseph où il s'était installé en 1839, et où Emile Zola venait de naître : « magnifique mobilier, secrétaire commode, table de nuit, pendules à bon compte... tableau marine mécanique, 325 frs... ».

4. Intérieur très modeste, semble-t-il. Zola sera davantage satisfait de son installation de quatre pièces rue de Vaugirard : « tout un appartement..., un palais véritable. »

5. Voir *Lettres* de Zola, I, p. 300 et 332. Le 18 avril 1867, Zola signale à Houssaye son adresse rue Moncey; le 17 août 1868, il annonce qu'il est installé 23, rue Truffaut.

6. Ne peut-on voir ici les « étroites pièces ensoleillées, si ouvertes à l'espace, là-bas, jusqu'au Mont Valérien » décrites dans *l'Œuvre* et où la femme, Marcelle, drapée de l'andrinople « pour donner un air artiste ».

7. Plus tard rue de Bruxelles, le portrait par Manet ne figurera pas à la place d'honneur ; il sera placé dans l'escalier, derrière une réduction de la *Vénus de Milo*.

88. P. Alexis, *Zola*, 1882, p. 185. « *L'atelier* » est élevé en novembre 1878. Lepelletier a décrit avec ironie le divan, « la vaisselle ridicule, les cuivres de bazar, les ivoires de pacotille, les oripeaux fanés de carnaval, les bois sculptés vulgaires, les japonaiseries de bazar ». La gravure de Desmoulin a paru dans *Paris illustré* du 21 avril 1888.

9. En 1882 Duret lui a offert un exemplaire de son *Art japonais*.

10. MAUPASSANT, *Les Romanciers naturalistes*, 1883, p. 29. Zola donne à un des personnages de *L'Œuvre*, roman qu'il achèvera en 1886 mais auquel il travaillait en 1883, Sandoz, l'homme de lettres, celui qui lui ressemble le plus, sa conception artistique. Sandoz « n'avait rien du collectionneur, il était tout pour le décor, pour les grands effets d'ensemble et le salon... prenait des tons fanés très doux et très chauds, les ors éteints des dalmatiques réappliquées sur les sièges, les incrustations jaunes des cabinets italiens et des vitrines hollandaises, les teintes fondues des portières orientales, les cent petites notes des ivoires, des faïences, des émaux... » (Ed. Charpentier, p. 436).

11. Zola avait d'ailleurs pu l'étudier, car il avait visité leur collection dès le 14 décembre 1868.

12. Francis Jourdain (*Né en 1876*) souligne aussi la laideur de l'appartement des Charpentier.

13. Sur cette chambre des paons, « seul exemple parfait décoration murale exécutée à notre époque », réalisée par Whistler pour M. Leyland, Prince's gate, 1877, voir E. et J. PENNEL, *Whistler*, trad. fr., 1913, p. 149-150. Zola a pu en entendre parler par Duret, fanatique admirateur de Whistler, et celui-ci a pu lui montrer la brochure du maître décrivant la chambre bleue et or à l'usage des critiques d'art.

14. Son fils nous rapporte qu'il avait à demeure un tapissier pour réparer les meubles, des étoffes, raccrocher les tentures.

15. « Un jour rose se mourait au plafond de la pièce, les tentures rouges, les divans profonds, les meubles de laque, ce fouillis d'étoffes brodées, de bronze et de faïences, dormaient déjà sous une pluie lente de ténèbres, qui noyait les coins, sans un miroitement d'ivoire ni un reflet d'or. »

16. Le docteur TOUDOUZE écrit dès 1896 (*Enquête médico-psychologique...*, p. 249) : « Il y a longtemps que Zola n'y travaille pas, car la table est nette et



FIG. 13. — CÉZANNE. — Portrait de femme ayant appartenu à Mme Zola (coll. part.) ; ici considéré comme portrait présumé de Mme Zola jeune.



FIG. 14. — Photographie de Mme Zola vers 1870.

ordonnée, l'encrier, le porte-plume, le sablier, les petits objets sont dans un ordre immuable. »

17. Nous avons insisté (cat. de l'exposition Zola, 1952, n° 489) sur le goût du romancier pour Botticelli attesté par un page de *Rome*; Botticelli avait été remis à la mode par les préraphaélites (cf. L. ROSENTHAL, *S. Botticelli et sa réputation à l'heure présente*, conférence à la Société d'études italiennes, 1897). Au Pouldu, Gauguin avait dans son atelier une reproduction du *Printemps*. D'ailleurs, en dehors de la reproduction encadrée que Zola avait donnée à Jeanne Roserot et que conserve sa famille, il avait encore une gravure

de Jasinski d'après le tableau, encadrée, et qui est passée à sa vente (voir plus haut).

18. On remarquera d'après le catalogue de la vente de Mme Zola (8 nov. 1925) qu'elle avait gardé un Guillemet, un Berthe Morisot, un Clairin, un Fantin et quelques peintures secondaires, mais pas de Cézanne, sinon une aquarelle (*L'Usine*), faite pour sa table à ouvrage en avril 1869. Denise Leblond-Zola (*E. Zola raconté par sa fille*, 1931, p. 147) constatant qu'on ne voyait pas chez son père de tableaux de Cézanne, pense que « Zola avait peut-être cédé à sa femme qui n'aimait pas cette peinture ».

M. van Essen n'a pas non plus à mon sens tenu suffisamment compte des éléments byzantins dans les édifices construits à Ravenne, sous le règne de Justinien, grâce aux libéralités du banquier grec Julianus (et non Julius comme il l'imprime), pour les catholiques, dont l'empereur entendait ainsi s'assurer les bonnes grâces, en même temps qu'il accroissait leur prestige et leur puissance, contre les Goths ariens. Un article de P. Lemerle (*L'archéologie paléochrétienne en Italie. Milan et Castelseprio, « Orient ou Rome »*, dans *Byzantion*, t. XXII, 1952, p. 165-206) a attiré une nouvelle fois l'attention sur ce que Saint-Vital, après Saint-Laurent de Milan, devait à l'Orient syrien et constantinopolitain (sur les dates des Saints-Serge-et-Bacchus et de Saint-Vital je me permettrai de renvoyer à mon article des *Hommages à Léon Herrmann*, Bruxelles, 1960, p. 263-276). Le plan de Saint-Apollinaire in Classe, avec ses tours à la façade occidentale et ses compartiments rectangulaires de part et d'autre de l'abside, évoque des modèles syriens.

Signalons encore que la basilique constantinienne du Saint-Sépulcre (beaucoup moins bien conservée que ne le dit M. van Essen, p. 136, car si nous n'avions pas la description d'Eusèbe qu'en saurions-nous de précis?) était d'un type romain adulteré avec ses tribunes d'origine constantinopolitaine.

Je ne puis non plus me ranger à l'opinion que les architectes de Sainte-Sophie, Anthémios de Tralles et Isidore de Milet, en raison de l'inexpérience de la Grèce propre en matière de construction de voûtes et d'arcs, « aient pris des informations en Italie, où une expérience séculaire des coupes existait » (p. 138). Notons d'abord que Constantinople, du point de vue de la géographie et de l'histoire de la civilisation, se rattache beaucoup plus à l'Anatolie qu'à la Grèce propre. Les travaux de Deichmann (*Studien zur Architektur Konstantinopels im 5 und 6 Jahrhundert nach Christus*, Baden-Baden, 1956) et de Ward Perkins (*Notes on the Structure and Building Methods of Early Byzantine Architecture*, dans *The Great Palace of the Byzantine Emperors. Second Report*, Edimbourg, 1958) ont montré que la Nouvelle Rome avait emprunté ses procédés de construction à l'Asie Mineure, d'où les architectes de Sainte-Sophie étaient originaires. Les coupes sur plan carré avec pendentifs sont beaucoup plus largement attestées en Syrie et en Asie Mineure à l'époque impériale qu'en Italie (aux monuments cités par Creswell, *Early Muslim Architecture*, t. I, ch. VII et t. II, ch. IV et par Fink, *Die Kuppel über dem Viereck*, Fribourg-Munich, 1958, on ajoutera les mausolées de Sidé de Pamphylie découverts par Arif Müfid Mansel).

Ajouterai-je que je ne suis pas pleinement d'accord avec M. van Essen sur la question des basiliques? Je pense que le problème des origines de la basilique païenne est plus complexe qu'il ne le présente. D'autre part j'accepte les indications des textes sur l'existence de basiliques chrétiennes dès la deuxième moitié du III^e siècle après les mesures de tolérance de Gallien (sur ce point je renverrai à *Recherches récentes sur les origines de la basilique paléochrétienne* dans l'*Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves de l'université libre de Bruxelles*, t. XIV,

1954-1956, p. 205-228, et à l'article de Mme Donnay-Rocmans à paraître dans le prochain tome de ce même *Annuaire*).

L'illustration, abondante et bien choisie, n'est cependant pas suffisante pour permettre de suivre toujours avec aisance le texte lui-même et l'on eût aimé, pour les œuvres qui n'y figurent pas, que le lecteur fût renvoyé à de bonnes reproductions (on en trouvera d'ailleurs beaucoup dans l'ouvrage plus ancien de M. van Essen, *Die Kunst van het Oude Rome*). De plus certaines photographies sont ou trop floues ou trop sombres ou trop petites.

Nous remercions M. van Essen d'avoir publié son livre en français. Tout au plus eût-on souhaité une révision plus attentive du texte.

Puisse ce long compte rendu avoir convaincu nos lecteurs qu'il s'agit d'un livre important, original, qui donne à réfléchir et ouvre des perspectives. Il est de nature à retenir tous ceux qui s'intéressent non seulement à l'art antique mais aussi aux débuts de l'art du Moyen Age occidental et à l'art byzantin.

CHARLES DELVOYE.

GERTRUDE AURENHAMMER. — *Die Handzeichnung des siebzehnten Jahrhunderts in Österreich*, 181 p., 81 reproductions, Verlag Anton Schroll, Vienne, 1958.

A un moment où les publications sur le dessin se font rares, cette étude, la première dans une série de volumes destinés à la recherche de l'art autrichien, mérite une attention particulière. Elle comblera sans doute la lacune que les livres antérieurs de MM. Benesch et Garzarolli ont laissée entre le XVI^e et le XVIII^e siècle. Encore peu étudié, le XVII^e siècle est pour l'art autrichien une époque transitoire qui reçoit ses impulsions de l'étranger. Il fallait donc le situer dans le contexte de l'art catholique européen et retracer les liens qui l'attachent à l'Italie et à la Flandre. Cette tâche, Mme Aurenhammer l'a résolue avec une extraordinaire circonspection. Si l'attitude des artistes autrichiens donne à la production de ce siècle une physiologie peu homogène, celui-ci reflète très exactement la situation à la veille de la formation d'un art baroque proprement autrichien. On comprendra mieux le XVIII^e siècle quand on aura établi ses rapports avec ces antécédents complexes. Ce livre-catalogue est le premier pas vers une étude systématique de cette époque peu explorée. Il faut espérer que des recherches monographiques sur la peinture, fort rares encore, vont le suivre. Le texte est classé selon les centres artistiques, il dégage la position prédominante des trois cours de Vienne, Graz et Innsbruck. Le catalogue, visant à un inventaire complet, étudie environ six cents dessins provenant des collections publiques et privées et des monastères, dont beaucoup sont inédits. Une grande érudition est apportée aux interprétations iconographiques, si importantes pour la signification de l'art de la Contre-Réforme. L'analyse du style n'est pas moins méthodique et minutieuse.

WERNER HOFMANN.

SOMMAIRE

CONTENTS

ES BOTTINEAU :

Ancien membre de l'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques
(Casa de Velazquez) : *A propos du séjour espagnol de Luca
Giordano* p. 249

Former member of the School of High Hispanic
Studies (Casa de Velazquez) : p. 249

ORGES WILDENSTEIN :

Les Beaubrun p. 261

The Beaubrun p. 261

CHÉL GALLET :

Attaché au Musée Carnavalet, diplômé d'études supérieures de
l'Ecole du Louvre : *La Maison de Madame Vigée-Lebrun, rue
du Gros-Chenet* p. 275

Attaché at the Musée Carnavalet, Diplômé of higher
studies of the Ecole du Louvre : *The House of
Madame Vigée-Lebrun, rue du Gros-Chenet* ... p. 275

AN ADHEMAR :

Le cabinet de travail de Zola p. 285

Zola's study p. 285

C. :

Quelques souvenirs sur Paul Cézanne p. 299

Some reminiscences about Paul Cézanne p. 299

ODORE REFF :

Professeur d'histoire de l'Art à l'Université de Columbia :
*Les reproductions et les livres qui existaient dans l'atelier de
Cézanne* p. 303

Instructor in Fine Arts, Columbia University :
Reproductions and books in Cézanne's studio .. p. 303

LIOGRAPHIE PAR :

MM. Charles DELVOYE, professeur à l'Université de
Bruxelles, Werner HOFMANN p. 310

CHRONIQUE DES ARTS

roduit sur la couverture :

Charles et Henri Beaubrun, par Martin Lambert, 1633, détail.
Musée de Versailles. *Phot. du Musée.*

Reproduced on the cover :

Charles and Henry Beaubrun, by Martin Lambert,
1633, détail. Musée de Versailles. *Phot. of the
museum.*

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT : *The Mystical Window in paintings of the
Salvator Mundi*, par Carla GOTTLIEB; *L'activité de Toussaint Dubreuil
en 1596*, par Georges WILDENSTEIN; *Un cuivre de Mellan retrouvé*, par
le duc de NOAILLES; « *La chute des anges rebelles* », par Guiseppa Maria
Crespi, par A. FIGLER; *Le quatrième carnet de comptes de Daumier*, par
Jean CHERPIN; *Les Salons de la Rose + Croix*, par Jacques LETHÈVE;
Bibliographie.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

publiée mensuellement

depuis 1859

THE DEAN OF ART REVIEWS

Published Monthly

Since 1859

ABONNEMENT ANNUEL (1960)

France, Communauté Française : 56 NF

PRIX DU NUMÉRO :

France, Communauté Française : 7 NF

SUBSCRIPTION PRICE (1960)

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly

SINGLE COPY :

\$ 2.00 or 15/-

RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII^e — ELYsées 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI^e — DANton 48-64

ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES

1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V^e — ODEon 64-10

COMPTE CHEQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de un Nouveau Franc.