

JOLANTA RACHWALSKA VON REJCHWALD

Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin, Faculté de Philologie,

Institut des Études linguistiques et littéraires

jolanta.rachwalskavonrejchwald@mail.umcs.pl

ORCID : 0000-0003-3159-1942

## Rivaliser avec la vie. La représentation du vivant dans *L'Œuvre* d'Émile Zola

### Rival with Life. Representation of the Living in *L'Œuvre* d'Émile Zola

#### Abstract

The aim of the article is the analysis of the dynamics of rivalry in Zola's *L'Œuvre*. There is not a single rivalry in this novel. It is plural and the protagonists who are involved in the dynamics of the process together constitute a sort of system of communicating vessels. The main rivalry takes place within the main character, Claude Lantier, a painter torn by an internal conflict between man and artiste. His artistic objective is impossible to achieve and his efforts will activate the rivalry between his companion Christine and the woman depicted in the painting. Both emerge from their losing rivalries. It turns out that anyone who goes beyond the limits of the possible is condemned to failure or to the acceptance of incompleteness.

**Keywords :** *L'Œuvre*, artiste, rivalry, le living, incompleteness

**Mots clés :** *L'Œuvre*, artiste, rivalité, le vivant, incomplétude

#### Problématique et éléments de méthode

Quiconque commence son aventure avec l'œuvre de Zola doit être interpellé par ses incessantes injonctions – trop nombreuses pour les citer – sur le devoir de l'écrivain moderne, voire de l'artiste tout court, de rendre la vie, de faire vivant. Il en parle dans ses *Salons*, *Correspondance*, *Écrits sur l'art* et, avant tout, il met ce postulat brillamment en pratique dans ses œuvres romanesques. Son excellence dans le domaine de faire vivant a été même reconnue par les écrivains dont la sensibilité artistique était

très différente de la sienne, tels que, par exemple, Stéphane Mallarmé, qui s'enthousiasmait pour la force évocatoire, imageante de son « écriture iconique » (Mitterrand 1992 : 21), capable de rendre la sensation de la peau : « Le double trait génial [...] que vous ajoutez à l'art, cette vie qui chez les personnages va jusqu'à leur peau que nous connaissons [...] » ou bien : « J'ai une grande admiration pour Zola. Il a fait moins de véritable littérature que de l'art évocatoire [...]. Il a des qualités puissantes : un sens inouï de la vie, [...], la peau de Nana, dont nous avons caressé le grain [...] » (Mallarmé 1929 : 51).

Cette injonction de faire vivant prend une résonance toute particulière dans *L'Œuvre* (1886)<sup>1</sup>, quatorzième roman des *Rougon-Macquart*, dont le personnage principal, Claude Lantier, peintre, adepte fervent d'une nouvelle école impressionniste, « un créateur à l'ambition trop large, voulant mettre toute la nature sur une toile » (Becker 2013 : 316), est obnubilé jusqu'à la déraison par l'idéal de représenter le vivant, quitte à transgresser les limites de son art :

Ah, la vie, la vie ! la sentir et la rendre dans sa réalité, l'aimer pour elle, y voir la seule beauté vraie, éternelle et changeante, ne pas avoir l'idée bête de l'anoblir en la châtrant, comprendre que les prétendues laideurs ne sont que des saillies des caractères, et faire vivre, et faire des hommes, la seule façon d'être Dieu ! (O : 83)

Cette référence à Dieu n'a rien d'une figure de style. Au contraire, elle en dit long sur l'idéal artistique de Claude qui se considérait comme créateur, *homo creator*. L'étymologie latine de ce terme fait ressortir son acception demiurgique, car *creator*, c'est « celui qui crée ; fondateur, père, procréateur, désignant Dieu » (CNRTL). S'étant auto-investi d'une telle mission, il ne veut plus être un simple artiste-peintre, faiseur des images unidimensionnelles, l'un de ces copistes du réel, l'un de ceux qui « calligraphient des arbres et des personnages » (Zola [1866] 2002 : 297), qui se contentent d'écraser les pigments sur la surface plate de leurs toiles. Voulant égaler Dieu dans la tâche de créer et de faire vivant, il s'auto-proclame son rival. La voie de rivalité dans laquelle il s'engage en tant que peintre reste au cœur de sa posture existentielle et artistique et c'est elle qui déterminera sa vie et son œuvre.

Pour cette raison, la méthodologie de notre réflexion trouve son ancrage dans la notion de rivalité qui possède, cependant, un caractère ambivalent. Même une analyse sommaire des traits définitoires du terme « rivalité » fait comprendre des valeurs agonistiques que ce mot véhicule, car il signifie « la lutte pour disputer du talent, du mérite, de la puissance, ou de l'importance avec quelqu'un ou quelque chose. La rivalité participe de la jalousie et diffère de l'émulation par l'idée de conflit et d'opposition qu'elle suppose » (Younès 1981 : 241). La valeur potentiellement conflictuelle de ce mot est sous-entendue aussi par son étymologie latine (*rivalitas*), qui véhicule l'idée d'« [o]pposition, concurrence de deux ou plusieurs personnes qui prétendent à la même chose (Dubois 1993 : 671). Mais, ce n'est pas seulement la rivalité qui est empreinte des forces d'opposition, mais aussi la création elle-même qui est considérée comme « processus, mouvement, jeu d'équilibre et d'instabilité, perpétuel réajustement en un lieu où le conflit est roi » (Lorrain 1984 : 26). D'autre part, la charge conflictuelle du terme « rivalité » se voit contrebalancée par une valorisation potentiellement positive qu'il retient en puissance étant donné que la rivalité peut être « associée au génie » (Ditche, Fontanille 2005 : 7). C'est justement cette ambivalence qui fait réunir au sein de la même notion deux principes contraires, *agon* et *creator*, qui nous semble un outil analytique prometteur pour réfléchir sur la problématique de la rivalité dans le roman

1 Les références à *L'Œuvre* d'Émile Zola seront désignées par la mention O, suivie du numéro de la page.

de Zola. Celle dernière, que certains classifient comme « passion du pouvoir » (Ditche, Fontanille 2005 : 10), reste le pivot thématique et structurel du roman étudié.

Or, dans *L'Œuvre*, qui est l'objet de notre réflexion, Zola crée un système – un huis clos passionnel à trois personnages – au sein duquel il enclenche un processus dynamique régi par la rivalité. Comme toute passion, la rivalité doit être appréhendée en termes dynamiques, comme un véritable dispositif qui englobe toutes les strates du roman (Peeters, Charlier 1993 : 15). Le fait que Zola construit un tel réseau n'étonne guère ceux qui connaissent l'œuvre de l'auteur des *Rougon-Macquart* et sa prédilection pour des ensembles et des systèmes qui fonctionnent à l'image des machines : « Je ne cache pas, j'éprouve une intime volupté à pénétrer les secrets ressorts d'une organisation quelconque [...] » (Zola [1866] 2002 : 310), écrivait-il. La rivalité, comprise en termes de dispositif structurel et narratif, fait réunir tous les personnages principaux du roman : Claude, sa femme Christine et leur enfant Jacques-Louis. Ces personnages forment un trio passionnel dont la dynamique multivectorielle, basée sur les transferts de l'énergie, révélera un rythme oscillatoire entre le trop et le manque et montrera l'importance des relations entre eux.

Mais, ce qui est particulièrement intéressant, c'est qu'il n'y a pas une seule rivalité dans ce roman, qu'il y en a plusieurs. Cependant, la spirale des rivalités s'enclenche à partir de la rivalité fondamentale, celle qui concerne les rapports de Claude avec son œuvre et le fait qu'il s'est proclamé aussi bien le rival de Dieu que de son œuvre, en particulier, du tableau qu'il est en train de réaliser<sup>2</sup>. Cette rivalité structurelle de base impacte son entourage, à savoir Christine et leur fils. Christine, à son tour, souffre de la dissociation identitaire de Claude qui fonctionne en deux régimes qui se recouvrent : en tant qu'homme – amant et père – et en tant qu'artiste. La folie créatrice de Claude le poussera à se servir du corps de Christine et de leur enfant pour parvenir à ses fins artistiques. À son tour, Christine, sera amenée, pour se protéger et sauver sa dignité de personne et de femme, à rivaliser avec l'œuvre de Claude ; leur enfant sera la victime collatérale de leur rivalité, ce qui sera démontré dans l'analyse.

*L'Œuvre* est avant tout une étude approfondie d'un jeune peintre Claude Lantier qui, comme toute son époque « nerveuse et inquiète » (Zola 1991 : 284), est touché par l'éréthisme nerveux. Zola, à maintes reprises, insiste sur sa fébrilité et sa nervosité incontrôlée. Il peint avec « des tressaillements nerveux » (O : 55) et « [...] tout son grand corps était dans le tressaillement douloureux de la création » (O : 181). Tous ses excès et impatiences, on les voit déjà dans la radicalité de sa célèbre injonction qui n'admet aucune alternative : « Avoir du génie ou en crever ! » (O : 325). D'ailleurs, l'excès et l'ambition démesurée sont deux traits qui circonscrivent le mieux le profil identitaire de ce personnage gagné par une sorte de névrose du trop. Il y a très peu d'humain en lui, car il perçoit le monde à travers le prisme d'artiste aveuglé par l'Idéal, qui transforme tout ce qu'il voit en une œuvre d'art, comme s'il entraînait sans cesse en rivalité avec le réel.

L'ambition excessive de Claude prend l'origine dans l'attitude romantique du siècle. Elle est aussi probablement une source du paradoxe qui scinde son comportement : d'une part, il « a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme [...] » (O : 357), comme beaucoup de cette génération, mais, de l'autre, il vise à reproduire dans ses tableaux « toute la vie moderne » (O : 47). L'un des aspects

2 Les hésitations de Zola sur le titre de ce roman (*Les Faiseurs d'hommes, Les Créateurs du monde, Créer, Enfanter*) témoignent de l'importance de ce motif pour Zola lui-même qui connaissait si bien les affres d'un artiste face à l'imperfection de son œuvre. Dans le roman, c'est l'écrivain Sandoz qui devient son *alter ego*.

majeurs de cette modernité demeure la nouvelle représentation du corps féminin qui deviendra, à la fois, le champ d'expérimentation artistique de Claude que son chemin de croix.

Sans vouloir s'attarder sur l'histoire de la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle, il faut expliquer que ce représentant de la jeune école impressionniste fait le « massacre des conventions, des formules ineptes » (O : 201), rejette en bloc la tradition, surtout « le paradigme de la perfection des formes » (Lyotard 2008 : 121) qui règne dans la représentation du corps au XIX<sup>e</sup> siècle, le point d'orgue de la révolution esthétique. Cet ancien modèle, représenté par les œuvres des Cabanel et des Bouguereau, auteurs des tableaux portant le même titre « La Naissance de Vénus », peints respectivement, en 1863 et 1879, faisait l'étalage des corps sylphides, des corps « de bonnes femmes faites de crème à la vanille » (Zola 1991 : 295), des « jolies personnes roses et blanches » (Zola 1991 : 116), déréalisées, asexuées, si inhumainement idéales qu'ils semblaient sans chair, donc sans vie.

La nouvelle génération des artistes modernes cherche une vérité de l'art dans ce qui excède la ressemblance. La condition d'atteindre cette vérité du corps consistait à savoir inscrire la vie à la surface intersticielle du corps. Pour réussir un tel objectif, l'artiste devait sortir des ornières des normes de la peinture académique et guetter le vivant en-dessous de la surface de la peau ; il devait tenter de faire surgir le revers de la peau, sa profondeur, ce qu'on nomme la chair. Afin de parvenir à cet idéal artistique, il était censé appréhender la surface en complétant sa « primordiale qualité extensive d'étendue (d'*extensum*), [par] la qualité intensive du *spatium*, de la profondeur impliquée » (Clay 1982 : 26). Pour atteindre cet objectif, l'artiste devait « dépasser la problématique de la surface afin d'atteindre [...] la catégorie du feuilleté, de la couche, de l'épaisseur » (Clay 1983 : 10). Ce sera donc l'un des impératifs du projet artistique de Claude.

### **La mise en branle des rivalités : Claude – rival de Dieu et de son œuvre**

La trame de la principale rivalité dans ce roman s'enclenche au moment de la première rencontre de Claude Lantier et de Christine Hallegrain, un soir, lors d'une tempête, quand les doigts de Claude touchent, dans l'encoignure de sa porte d'entrée, « un corps vivant » (O : 11) d'une jeune inconnue. Le lendemain matin, en la voyant, toute endormie, dans une posture d'un abandon complet, il est stupéfait par « le flot de sa jeunesse » (O : 91). Mais rapidement son instinct de peintre, son « émerveillement d'artiste » (O : 19) prend le dessus sur le désir d'homme. Cette dissociation identitaire de Claude nous fait assister, tout au long du roman, à une collision intermittente des deux postures et deux désirs de Claude : être artiste et être homme, voire père.

La perspective de Claude, faussée par l'ambition démesurée, lui fait voir en Christine un corps dont il a besoin pour achever son tableau sur lequel il travaille depuis des mois. Pour traduire en langage de son art tout le vivant de ce jeune corps féminin, il a besoin, d'abord, de l'immobiliser. Fascinée par le tourment artistique de ce génie inquiet, Christine consent à poser pour lui, quoique non sans difficulté, car elle était pudique et réservée. Cependant, Claude, ce génie fêlé, gagné par la folie créatrice, lui impose avec le temps, d'interminables séances de pose qui se transforment pour elle en un véritable supplice, voire en une torture physique. L'ayant fixé par son regard, il garde tout le pouvoir sur elle, puisqu'« elle était à sa merci » (O : 22) : « Pendant les trois heures, elle ne remua pas, elle ne souffla pas, faisant le don de sa pudeur, sans un frisson, sans une gêne ; [...] elle retombait dans son néant de beau marbre »

(O : 115), pour que l'artiste puisse transférer le vivant de son corps meurtri vers le corps de la femme de son tableau.

À partir de ce moment-là, commence non seulement la rivalité entre le corps de Christine et la femme peinte, mais aussi un très intéressant processus de transfiguration. La femme du tableau, au fil des séances de pose, commence à prendre des traits physiques de Christine. Tandis que la femme du tableau semble (re)vivre, Christine dépérit, vieillit et se dégrade physiquement en perdant sa beauté, sa jeunesse et ses forces vitales. On sait à quel point Zola excelle dans la description des processus d'une déchéance progressive de l'homme<sup>3</sup>. Mais, dans le cas de Christine il ne s'agit pas seulement d'une simple dégradation physique. Zola montre un inquiétant processus au cours duquel Christine se sent de plus en plus dépossédée d'elle-même, comme spoliée de son propre corps qui s'effeuille au rythme des poses, en perdant ses couches constitutives. Comme si chaque touche de peinture posée par Claude sur le tableau détachait de son corps une couche d'elle-même. À ce propos, il est intéressant de se référer aux propos de Nadar qui, en parlant de l'appréhension que Balzac avait pour la photographie, développe une conception d'un corps « foliacé » :

[s]elon Balzac, chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps. [...] chaque opération Daguerrienne venait donc surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant, une des couches du corps objecté. (Nadar 1900 : 35)

Christine, dès sa première séance de pose, est soumise à une lente transformation. Elle est niée par Claude-artiste en tant que personne et devient juste un « prétexte » artistique. Son corps doit être immobilisé pour pouvoir transférer tout son vivant au corps du tableau : « [...] elle reprit la pose, [...] tandis que dans son immobilité de statue, de grosses larmes continuaient de tomber » (O : 255). Il en ressort donc le caractère paradoxal de l'acte, soi-disant créateur de Claude qui, pour saisir le vivant, devait au préalable astreindre le corps vivant à l'immobilité qui apparaît comme une condition de la (re)création du vivant. Pourtant, de longues séances de pause font monter en Christine la révolte contre l'exigence d'immobilité imposée par Claude qui la voulait immobile pour que L'Autre, cette femme idéale, son idéal, sa création, puisse devenir vivante.

Ce qui fait souffrir Christine, c'est le regard de Claude rempli de son « gros désir d'artiste » (O : 21). Au cours des séances de pose, il fait taire l'homme en lui et ne porte sur elle « que ces clairs regards du peintre, pour qui la femme a disparu et qui ne voit que le modèle » (O : 22) ; « Ce corps [...] il ne le regardait plus, il ne l'adorait plus qu'en artiste » (O : 242). Par conséquent, Claude fait disparaître Christine en tant que personne, annule son existence en extirpant d'elle ce dont il a besoin, à savoir son vivant. Par conséquent, elle se sent anéantie par la réification brutale opérée par son regard qui ne la voit plus : « [...] elle était là, à s'offrir [...] pendant que lui [...] à des lieues brûlait pour cette autre femme qu'il peignait [...] ; elle retombait à son rôle d'objet » (O : 242). Claude rentre avec son regard scrutateur d'artiste dans les profondeurs de son corps pour les fouiller impudemment à son aise et y capter la pulsion de la vie : « ça vibre, ça prend une sacrée vie comme si l'on voyait couler le sang dans ses muscles » (O : 241). Ainsi, sous le regard de Claude, la jeune femme se transforme en un morceau de chair palpitante de vie, une simple trame corporelle circonscrite par les contours qui dessinent une forme, une membrane

3 Il y a des romans, comme *L'Assommoir*, où l'entropie est à son comble. Zola y décrit méticuleusement les étapes successives du processus de la déchéance qui touche tous les grands personnages de ce roman: Gervaise, Coupeau, son mari, qui sombre dans l'alcoolisme et sa fille, Nana, qui s'initie à courtiser les hommes pour s'enliser, ensuite, dans le commerce du sexe.

tégumentaire qui laisse voir un passionnant système de veines, conducteur de vie. En la peignant, il ne voit plus sa femme, mais il scrute juste un corps en vie : « causant de son corps comme d'une pièce d'étude qui s'abîmait » (O : 254). On a l'impression que la soif de l'idéal ressentie par Claude atteint les limites quand, hanté par le rêve de faire vivant, Claude compare le corps vivant de Christine à un morceau de pigment pictural sur la toile : le biologique se voit réduit à un grumeau de matière minérale colorée. Prenant la stature démiurgique d'un créateur-géniteur, il fait comme si, à travers l'acte de peindre, il s'adonnait à la pétrir, comme un dieu, du limon primitif.

Ce processus d'anéantissement physique de Christine se voit contrebalancé par l'émergence inquiétante de l'Autre, cette Femme peinte qui s'étale au centre du tableau, vautreée dans la splendeur du corps volé à Christine. On peut avoir l'impression qu'analogiquement à Christine, qui voit en elle sa grande rivale, la Femme du tableau semble la défier, pleine de goguenardise. Tandis que Christine dépérit, l'autre s'épanouit et nargue, du haut du tableau, non seulement Christine mais l'artiste lui-même qui n'a, pourtant, d'yeux que pour elle.

L'attitude de Claude fait naître une rivalité teintée d'agressivité entre Christine et la femme du tableau. Tandis que Claude note les premiers signes du vieillissement chez Christine, la femme du tableau semble resplendissante, comme si elle vampirisait la substance vitale de sa rivale. Christine, désespérée, opprimée mentalement, n'a qu'entreprendre la lutte contre la femme du tableau pour reprendre son ascendant sur Claude. La rivalité entre elles s'aggrave parce que Christine croit que celle qu'elle appelle le « monstre » (O : 347) lui vole son mari, sa beauté et, enfin, la dépossède d'elle-même. Christine, étant jalouse de la femme du tableau, sa principale rivale, la considère comme « maîtresse » (O : 244) de Claude. Atteinte dans sa féminité, elle redoublera donc d'efforts pour redevenir sensuelle et regagner l'attention de Claude : « Jamais sa chair de passion ne s'était offerte dans un tel frisson de désir » (O : 153).

Zola décrit les étapes successives de cette rivalité entre l'artiste qui veut insuffler de la vie dans son œuvre et le modèle qui se défend contre l'envahissement « vampirique » du créateur. Christine livrant une lutte contre la femme du tableau veut faire comprendre à Claude qu'il est dans l'erreur, qu'il passe outre son Idéal parce qu'il est « toujours en bataille avec le réel » (O : 245), qu'il se trompe en s'attachant au « vide d'une illusion ! » (O : 389), à « [...] un rien, une apparence, un peu de poussière, de la couleur de la toile » (O : 390/244/347) au lieu de la rejoindre dans la réalité chaude de son corps. Elle lui demande de « rentrer dans l'existence » (O : 347) et elle essaie, tant bien que mal, de s'interposer entre le tableau et le regard de Claude, en faisant arme de son corps qu'elle essaie de lui imposer autant que son haleine (O : 238).

La rivalité entre ces deux femmes pourrait aussi être décrite en termes énergétiques comme une sorte de transvasement de flux vitaux qui vont du corps vivant de Christine vers le corps peint. Pourtant, la femme du tableau semble devenir aussi la rivale de Claude-artiste. Elle semble le provoquer, cet artiste ambitieux, à l'allure d'un dieu, nourrissant son rêve de « créer de la chair, souffler de la vie » (O : 245). Elle le défie avec sa tête devenue monstrueuse à coup de multiples retouches, avec « l'étrange nudité d'ostensoir où des pierreries semblaient luire » (O : 342). À la fois, incrédule et horrifié par le résultat, Claude voit la nullité de ses efforts d'artiste dans la rivalité avec le réel. Il sent qu'il se heurte aux limites de son art, son plus grand rival, car c'est l'œuvre qui lui échappe, qui commence à le dominer et à prendre le contrôle sur lui, car il ne reconnaît plus la créature faite de ses propres mains :

Qui donc venait de peindre cette idôle d'une religion inconnue ? qui l'avait faite de métaux, de marbres et de gemmes, épanouissant la rose mystique de son sexe [...] ? Était-ce lui qui, sans le savoir,

était l'ouvrier de [...] cette image extrahumaine de la chair, devenue de l'or et du diamant entre ses doigts, dans son vain effort de faire de la vie ? (O : 347)

Nous suivons dans le roman toutes les étapes de la rivalité qui s'installe entre le tableau et son créateur, du drame de l'artiste acculé aux limites de son art. Le tableau commence à lui résister et ses efforts s'avèrent un exercice vain, stérile et déceptif. Claude, « [j]amais content, revenant cent fois sur le même morceau » (O : 110), « emporté de correction en correction » (O : 342), tombe dans la spirale de retouches interminables qui n'améliorent, pourtant, rien. Chaque intervention de Claude distend davantage la structure fragile du tableau qui fait apparaître des trous et fait augmenter les forces entropiques qui précipitent son irréversible désorganisation. Le tableau, en déployant ostensiblement, devant le regard médusé de Claude tout son chaos, démuné d'un centre rassembleur, s'avère immaîtrisable et se retourne contre l'artiste en lui rejetant brutalement en face la vérité de toutes ses insuffisances, excès et manques.

Zola décrit donc deux processus parallèles en cours : le travail de déstructuration du tableau et la dégradation progressive du corps de Christine et de leur relation personnelle. Comme toujours chez Zola, il s'agit des processus interdépendants, car plus de vivant transféré vers la femme du tableau signifie moins de vivant dans le corps de Christine. Qui plus est, il y a un autre processus concomitant en cours, à savoir la déchéance progressive de l'enfant qui est en train de dépérir, dans son coin, immobilisé et réduit au silence, pour ne pas déranger son père, le génie nerveux dont le moindre bruit parasite indispose. C'est justement l'ami de Claude, Sandoz qui, une fois en visite chez eux, est frappé par un silence mortifère dans l'appartement de Claude et de Christine. Comme si le vivant de l'œuvre de Claude avait besoin de sacrifier et de mettre en parenthèse la vie de sa famille.

Trois processus parallèles et interdépendants entrent donc en relation et forment un système dynamique fermé, basé sur des rivalités, au sein duquel rien, en termes d'énergie, ne se perd mais se déplace. Dans cet enclenchement des rivalités, nous pouvons observer un curieux transvasement du vivant commandé par la logique de l'équilibre. Les personnages réunis dans le noeud des rivalités réciproques et interdépendantes font penser à un système clos de vases communicants. Or, il y a un lien frappant à signaler entre l'apparition des trous dans le tableau du peintre-père et les dimensions de la tête de l'enfant. Les trous qui se déclarent dans la structure du tableau et dynamitent de l'intérieur sa composition semblent correspondre, à mesure égale, aux dimensions de la tête de l'enfant, qui émerge comme une excroissance monstrueuse, phénoménale (O : 258). Dans la logique du système de transvasement énergétique, le trop de la tête (excès) est équilibré par les trous (manque) du tableau. Plus de vie dans la femme du tableau signifie moins de vie dans Christine qui semble vieillir, grossir et diminuer (O : 254). Le manque du vivant de Christine est contrebalancé par le trop de son enfant dont la tête atteint les dimensions pathologiques qui l'empêche de marcher<sup>4</sup>. Tout cela circule entre eux sur le fond du tableau qui représente l'Autre qui semble être dépositaire de l'énergie manquant à Christine et son fils. Mais l'entropie est à son comble, car Claude n'arrête pas d'intervenir dans la structure du tableau et de rajouter des détails qui continuent à désorganiser, dé-créer un ensemble provisoire.

La tâche de faire vivant s'avère ardue pour le jeune peintre, qui est déchiré par « la rage impuissante de création » (O : 342), étant rival martyrisé par le « Tout-Puissant, le Dieu farouche » (O : 345)

4 La manière dont ce tableau, intitulé « L'Enfant mort », a été exposé au Salon est aussi un moyen de porter le motif de la rivalité à un autre niveau, celui inter-pictural. Cette toile, reçue au Salon grâce à Fagerolles, mal éclairée et mal exposée, est perçue par le public comme un outrage esthétique.

de la perfection : « [...] mais quelle souffrance de ne jamais se donner entier, dans le chef-d'œuvre dont il ne pouvait accoucher son génie ! » (O : 206). En tant qu'artiste, il doit se confronter à son plus grand rival - à lui-même, à son ego de créateur génial pour se rendre à l'évidence de l'insuffisance de son génie dont le tableau chaotique est la manifestation la plus flagrante : « Est-ce donc impossible de créer ? nos mains n'ont-elles donc pas la puissance de créer des êtres ? » (O : 391). Le doute assassin qui résonne dans ces interrogations remet en question son statut de créateur parce qu'il n'arrive pas à engendrer une œuvre complète, car « toute toile lui semblait mauvaise, incomplète surtout [...] Il y avait toujours des morceaux superbes. Alors pourquoi de brusques trous ? pourquoi des parties indigènes ? » (O : 206). Ce qui manque à son tableau, c'est l'unité, le Tout, le principe intégrateur car « rien ne tient [...] ; la femme détonne comme un pétard » (O : 265). Tout son travail acharné s'avère, en somme, paradoxal car il doit tourner le dos au corps vivant pour rendre vivant un corps pictural. Finalement, tout son effort surhumain se subsume à quelques morceaux, donc à l'incomplétude.

Cette douloureuse confrontation de Claude avec l'Idéal s'achève par son suicide : il se pend face à son tableau. Sa décision dévoile un certain côté paradoxal de Claude. Tout en étant adepte de la nouvelle peinture, le geste suicidaire de ce travailleur de l'Idéal trahit l'ardeur et l'exaltation romantique propres à une époque passée. Car Claude n'échoue pas à cause de la tare héréditaire mais à cause de la tare inhérente à la race humaine qui est entachée d'imperfection ontologique dont parlera si bien Heidegger dans *Être et Temps* ainsi que dans *L'Homme et l'Existence*. D'ailleurs, sa mort, vue dans la perspective de sa déification de l'Art : « Il n'y a que l'art, c'est le Tout-puissant, le Dieu farouche qui nous foudroie et que tu honores. Il peut nous anéantir, il est le maître [...] » (O : 389), pourrait être liée à une punition d'un Dieu, voire à un foudroiement de Zeus, le plus puissant des dieux grecs. Cette punition peut être liée à sa volonté déraisonnée et blasphématoire d'avoir voulu égaler Dieu et atteindre la perfection réservée, pourtant, à la dimension du sacré.

### Éléments de conclusion

Au vu de tout ce qui a été dit sur le parcours tragique de ce jeune artiste à l'ambition démesurée, il résulte qu'il était tiraillé entre deux époques : entre les ferveurs romantiques passéistes et la modernité émergente. L'homme nouveau en Claude excelle à peindre de (beaux) morceaux, mais cela ne lui suffit pas. D'ailleurs, on le sait, et c'est le maître de Croisset, Flaubert, qui nous le rappelle que « [...] les beaux fragments ne sont rien ; l'unité, l'unité, tout est là. L'ensemble, voilà ce qui manque à tous ceux d'aujourd'hui, aux grands comme aux petits » (Flaubert [1887] 1926 : 375). Cézanne était du même avis, constatant l'incapacité de l'homme moderne à créer l'unité : « Nous faisons le morceau. Nous ne savons plus composer » (Gasquet [1921] 1926 : 160). Claude, ce maître de l'incomplétude, « le soldat de l'Incréé » (O : 243), obnubilé par la chimère romantique de l'Idéal, n'a pas compris cette leçon propre à son temps ; son geste, bien que profondément tragique, reste cependant anachronique et inutile. En témoigne la fin du roman, car le suicide de Claude ne constitue pas sa clause finale.

À toute fin du roman, Zola nous propose une sorte de méta-rivalité, car il met la mort de Claude en rivalité avec une autre solution qui aurait pu apaiser le désir de la perfection de l'artiste. Or, le suicide de Claude rivalise avec l'exhortation de l'écrivain Paul Sandoz, ami de Claude qui traverse, lui aussi, les



affaires de la création littéraire : « Allons travailler ! », dit-il<sup>5</sup>. Au prime abord, cette injonction à travailler détonne comme une boutade, vu le tragique de la situation. Mais, à y bien réfléchir, cette injonction pourrait s'interpréter comme une incitation à continuer un effort déjà fourni, à poursuivre la marche, à ne pas abandonner la tâche pour apaiser, au moins partiellement, l'inassouissable besoin de perfection et de complétude.

D'ailleurs, ce bref « Allons travailler ! » de Sandoz entre en résonance avec d'autres exhortations de ce genre venant du XIX<sup>e</sup> siècle, celle de Cézanne, de Flaubert, de Baudelaire et de Zola lui-même<sup>6</sup>, venant donc de la nouvelle « race » d'artistes qui n'écourent plus les sirènes de l'Idéal, de la totalité et de la complétude mais cherchent la consolation dans un labeur quotidien. Même si dans cette deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le travail se voit récupéré idéologiquement par les méandres du système capitaliste, dans le monde de la création, il reste un antidote puissant au désespoir des nostalgiques de l'œuvre totale : « Mais je rêve, je me saoule, je m'exalte... À quoi ça mène ? À m'empêcher de travailler mieux... Travailler !... Il n'y a que ça... », argumente Cézanne (Gasquet [1921] 1926 : 207).

Puisque l'Idéal est inaccessible à l'homme, il ne lui reste plus qu'à fournir un labeur quotidien sans chercher la complétude de son ouvrage. « Travailler ! il n'y a que ça... », dit Cézanne qui ne considérait pas ses œuvres comme finies (Lorrain 1984 :16), ce qui fait de lui l'un des promoteurs d'une forme fragmentée et inachevée, prodrome de l'art moderne.

## Bibliographie

- Becker, Colette (dir.) (2013) *La Fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires*. Vol. VI. Paris : Honoré Champion.
- Clay, Jean (1982) *L'éclatement de l'impressionnisme*. Musée du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye.
- Clay, Jean (1983) *Bonjour Monsieur Manet*. Paris : Centre Pompidou.
- Ditche, Elisabeth Rallo, Jacques Fontanille, Patrizia Lombardo (2005) *Dictionnaire des passions littéraires*. Paris : Belin.
- Flaubert, Gustave ([1887]1926) *Correspondance*. Vol. 1. Paris : L. Conard.
- Dubois, Jean, Henri Mitterand, Albert Dauzat (1993) *Dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris : Larousse.
- Lorrain, Claude (1984) *L'inachevé. Peinture, sculpture, littérature*. Paris : Grasset.
- Lyotard, Jean-François (2008) « Pudeurs. » [Dans : ] *Revue des Sciences Humaines*. Vol. N° 289/2008 ; 105–137.
- Mallarmé, Stéphane (1929) *Dix-neuf lettres de Stéphane Mallarmé à Émile Zola*. Paris : La Centaine.
- Mitterand, Henri (1992) « Le musée dans le texte. » [Dans : ] *Les Cahiers naturalistes*. Vol. 66 ; 3–22.
- Nadar, Gaspard Félix (1900) *Quand j'étais photographe*. Paris : Flammarion.
- Peeters, Hugues, Philippe Charlier (1999) « Contributions à une théorie du dispositif. » [Dans : ] *Hermès, La Revue*. Vol. 3 ; 15–23.

5 Mis à part Claude, il y a dans le roman d'autres personnages-artistes qui illustrent la tension entre le travail artistique et la vie : Bongrand qui se remet souvent en question ou Mahoudeau qui ne parvient pas à donner l'ampleur souhaitée à ses sculptures. Par effet de contraste, il s'impose de mentionner celui qui ne doute pas – le médiocre Chaîne, comme si la médiocrité était une armure contre les affaires du doute d'un génie inquiet.

6 « Travaillez pour travailler, sans trop rêver de résultat. C'est l'impatience du but qui perd notre génération fiévreuse » (Zola 1980 : 291).

- Younès, Georges (1981) *Dictionnaire des synonymes. Toutes les nuances de la langue française*. Paris : Marabout.
- Zola, Émile ([1866]2002) « Mon Salon. » [Dans : ] *Œuvres complètes*. Tome II. Paris : Nouveau Monde Éditions.
- Zola, Émile ([1886]1966) « L'Œuvre. » [Dans : ] *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Tome IV. Paris : Gallimard.
- Zola, Émile ([éd. posthume] 1980) *Correspondance (1868–1877)*. Tome II. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Zola, Émile ([éd. posthume] 1991) *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard.

### Sources internet

- Centre National de Ressources textuelles et lexicales (CNRTL), <https://www.cnrtl.fr/portail/> (consulté le 05/01/2025).
- Gasquet, Joachim ([1921]1926) *Cézanne*. Paris : Les Éditions Bernheim-Jeune. [Posté par François Chédeville (2016)] La Société Paul Cézanne. Récupéré de <https://www.societe-cezanne.fr/2016/07/30/1898/> le 05/01/25 ; sans pagination.