

SHOSHANA-ROSE MARZEL

Zefat Academic College, Safed

shoshi@marzel.com

ORCID : 0000-0003-4821-7324

La dynamique de la rivalité dans *L'Œuvre* (1886) d'Émile Zola

The Dynamics of Rivalry in Émile Zola's *L'Œuvre* (1886)

Abstract

This article examines the pervasive theme of rivalry in *L'Œuvre* (1886) by Émile Zola, focusing on three distinct forms. First, it explores the personal rivalry within the sphere of intimate relationships. Second, the article addresses the rivalry among Claude's circle of artist friends as well as in the artistic community at large. Lastly, it considers the rivalry between the emerging realist / naturalist art movement and the established neo-classicism of the 19th century, a broader conflict in which Claude's struggle symbolizes a clash of artistic visions. In this novel, rivalry shapes the characters' lives and their artistic journeys. Zola highlights both the destructive and creative potential of rivalry while reflecting his view of rivalry as intrinsic to artistic evolution and transformation.

Keywords: rivalry, artistic creation, impressionism, love and friendship, Émile Zola, neoclassicism

Mots-clés : rivalité, création artistique, impressionnisme, amour et amitié, Émile Zola, néoclassicisme

1. Introduction

Dans le roman *L'Œuvre* d'Émile Zola, quatorzième volume de la série des *Rougon-Macquart*, publié en 1886, le thème de la rivalité est omniprésent. Rappelons pour mémoire que ce roman se concentre sur la lutte d'un jeune peintre, Claude Lantier, pour s'imposer grâce à une nouvelle peinture, opposée aux canons néo-classiques des expositions officielles. Cependant, il échoue constamment et reste incompris. Le roman relate également des histoires d'amour et d'amitié, où la rivalité joue un rôle central, impactant les comportements des personnages à la fois sur le plan privé et dans le monde artistique.

Le présent article s'articulera autour de trois axes. Dans un premier temps, sera examinée la rivalité dans la sphère de l'intime. Nous analyserons ensuite son influence au sein du cercle des amis artistes du protagoniste et dans la communauté artistique. Nous élargirons finalement notre perspective pour étudier la rivalité dans le contexte plus vaste du monde de l'art, au XIX^e siècle. Nous conclurons par une réflexion sur les implications de la rivalité dans *L'Œuvre* : il apparaîtra que la rivalité constitue le thème structurant du roman, et de façon plus globale, que selon Zola, la création artistique est indissociable des combats et des rivalités. Par conséquent, la rivalité dans ce roman s'impose comme une force simultanément déstructrice et constructive.

2. Rivalité dans le cadre de l'intime

2.1. Rivalité entre Christine et la peinture de Claude

Bien que la relation entre Claude et sa compagne Christine débute par une véritable histoire d'amour, elle se détériore graduellement en raison de la passion dévorante de Claude pour l'art. Dès le quatrième chapitre, Christine entraperçoit vaguement la nocivité de l'art sur leur relation : « Cette peinture, elle ne la comprenait pas, elle la jugeait exécrable, elle se sentait contre elle une haine, la haine instinctive d'une ennemie » (Zola [1886] 2018 : 185). À ce stade, l'aversion de Christine tient davantage d'une intuition prémonitoire que d'un sentiment clairement défini.

Claude et Christine décident ensuite de quitter Paris pour s'installer dans le village de Bennecourt (chap. 6). Ils y vivent des moments heureux, transforment leur maison et leur jardin en une sorte de Paradis et ont un enfant. Mais le désir de peindre reprend Claude. Il découvre dans la campagne une source d'inspiration et demande à Christine de poser pour lui, en pleine nature :

Puis, il s'échauffa, l'idée de peindre une figure habillée en plein soleil, finit par le hanter ; et, dès ce moment, sa femme fut sa victime, d'ailleurs complaisante, heureuse de lui faire un plaisir, sans comprendre encore quelle rivale terrible elle se donnait. (Zola [1886] 2018 : 317)

À la fin de ce chapitre, Claude et Christine retournent vivre à Paris. Christine anticipe le potentiel destructeur de ce retour :

Comme elle serait volontiers restée ! Quel ardent désir elle avait de vivre toujours là, elle qui venait d'exiger ce départ, ce retour dans la ville de passion, où elle sentait une rivale !
(Zola [1886] 2018 : 349)

Revenue à Paris, Christine continue de poser pour Claude, mais la rivalité entre elle et sa peinture s'exacerbe graduellement. Christine ressent de plus en plus l'influence déstructrice de l'art dans leur relation, elle se voit mise à l'écart par une passion qui accapare Claude et s'interpose entre eux. Pour Christine, l'art devient une rivale qui absorbe Claude et la laisse seule face à un amour qui s'effrite. C'est au chapitre 9 que Christine verbalise expressément la présence oppressante de cette rivale qui s'est immiscée entre eux :

Jalouse ! oui, elle l'était, et à en agoniser de souffrance. Mais elle se moquait bien des autres femmes, tous les modèles de Paris pouvaient retirer là leurs jupons ! Elle n'avait qu'une rivale, cette peinture préférée, qui lui volait son amant. (Zola [1886] 2018 : 504)

Vers la fin du roman, Claude travaille sans relâche à peindre une femme selon ses nouveaux principes artistiques. D'après Jolanta Rachwalska von Rejchwald,

Claude n'a d'yeux que pour la femme du tableau et son attitude fait naître une sorte de rivalité, teintée d'agressivité, entre Christine et la Femme du tableau. Christine croit que celle qu'elle appelle « monstre » (O, 347), lui vole son mari, sa beauté et la dépossède d'elle-même. Nous sommes donc témoins d'une sorte de transvasement vital qui va du corps vivant de Christine vers le corps peint, comme si ce dernier, pour devenir vivant, devait vampiriser la substance vitale du corps de Christine. (Rachwalska von Rejchwald 2018 : 121)

49

Cette vampirisation affecte non seulement le corps de Christine, mais également la relation Claude / Christine, qui se vide, elle aussi, progressivement de sa substance. « Ce qui donne à ce drame son accent particulier », affirme Max Milner, « c'est qu'il est représenté du point de vue de la femme qui le vit et non du point de vue de l'artiste, car il importe à la vraisemblance psychologique que celui-ci reste le plus longtemps possible inconscient de la substitution qui s'opère en lui de la femme peinte à la femme aimée » (Milner 1989 : 9).

Finalement, après plusieurs années d'échecs et de déceptions, Claude Lantier, dénigré par la critique et se sentant incapable de réaliser son idéal artistique, se pend devant sa toile. Lorsque Christine se retrouve face au corps pendu de Claude,

...ses jambes fléchirent, elle tourna et s'abattit sur le carreau. [...] pareille à une loque blanche, misérable et finie, écrasée sous la souveraineté farouche de l'art. Au-dessus d'elle, la Femme rayonnait avec son éclat symbolique d'idole, la peinture triomphait, seule immortelle et debout. (Zola [1886] 2018 : 751)

Dans cette rivalité entre l'art et l'amante, il s'avère que l'art, incarné ici par la peinture, a triomphé de Christine et de l'histoire d'amour entre Claude et Christine. C'est donc la victoire définitive de l'art qui apparaît ainsi comme une force davantage destructrice que constructive.

2.2. Rivalité entre la Femme et la vocation artistique

Dans *L'Œuvre*, Zola explore également l'idée très répandue à l'époque, d'une rivalité inhérente entre la femme et l'artiste, un conflit où la première est perçue comme un obstacle à la création artistique (Reboul 1997 : 26). Cette conception soutient que la présence féminine – associée à des exigences affectives et / ou domestiques – s'opposerait à la liberté nécessaire à l'artiste pour se consacrer pleinement à son œuvre. Cette vision voit en la femme une sorte de “force adverse”, détournant l'artiste de son idéal et freinant son génie.

Le personnage de Pierre Sandoz, cependant, conteste explicitement cette conception :

Sandoz expliqua ses idées sur le mariage, qu'il considérait bourgeoisement comme la condition même du bon travail, de la besogne réglée et solide, pour les grands producteurs modernes. La femme dévastatrice, la femme qui tue l'artiste, lui broie le cœur et lui mange le cerveau, était une idée romantique contre laquelle les faits protestaient. Lui, d'ailleurs, avait le besoin d'une affection gardienne de sa tranquillité, d'un intérieur de tendresse où il put se cloîtrer, afin de consacrer sa vie entière à l'œuvre énorme dont il promenait le rêve. (Zola [1886] 2018 : 332)

Sandoz rejette l'idée que la femme entrave la création artistique et en prend résolument le contre-pied en décidant de se marier : « Et il ajoutait que tout dépendait du choix, il croyait avoir trouvé celle qu'il cherchait, une orpheline, la simple fille de petits commerçants sans un sou, mais belle, intelligente » (Zola [1886] 2018 : 333). Contrairement à ses pairs, Sandoz considère qu'une épouse compréhensive et un foyer stable soutiennent l'artiste. Pour lui, c'est précisément cet équilibre affectif et matériel qui offre la sérénité nécessaire au travail créatif. Dans cette optique, la présence féminine devient un atout, offrant un cadre propice à la concentration et à l'épanouissement artistique.

En remettant en cause l'opposition femme / création artistique, Zola, à travers son alter ego Sandoz (Giraud, 2011), critique le mythe romantique de l'artiste incompris et solitaire. Zola / Sandoz propose une vision alternative, où la rivalité entre l'art et la femme tient davantage d'une construction mentale toxique que d'une réalité. À travers le personnage de Sandoz, Zola suggère que l'artiste pourrait au contraire trouver dans la présence féminine un soutien et une source d'équilibre, remettant ainsi en question l'idée reçue selon laquelle l'art exige l'isolement et le sacrifice des relations humaines.

À travers les trajectoires opposées de Claude et de Sandoz, Zola explore la rivalité entre l'art et les relations humaines, illustrée par deux parcours antagonistes : Claude incarne la vision tragique de l'artiste obsédé par sa création, par une passion dévorante qui ne laisse pas de place à la relation amoureuse ; alors que Sandoz représente une conception de l'art qui s'épanouit en harmonie avec les relations humaines et où la femme est un soutien. En faisant échouer Claude et réussir Sandoz, Zola démontre que l'équilibre entre art et vie personnelle n'est pas seulement possible, mais essentiel à l'épanouissement de l'artiste.

3. Rivalité entre artistes

Le début du roman présente un cercle d'amis, tous artistes, débarquant à Paris, unis par une profonde amitié,

Il n'y en avait pas un, à cette minute, qui réservât sa part de gloire, car rien ne les séparait encore, ni leurs profondes dissemblances qu'ils ignoraient, ni les rivalités qui devaient les heurter un jour. Est-ce que le succès de l'un n'était pas le succès des autres ? (Zola [1886] 2018 : 167)

Il s'agit du groupe formé autour de Claude Lantier, qui inclut Pierre Sandoz, un jeune écrivain et l'alter-ego romanesque de Zola, Louis Dubuche, un étudiant en architecture, Mahoudeau, un sculpteur, Chaîne, un jeune peintre et Edouard Jory, un critique d'art – tous amis d'enfance qui sont montés de Plassans à Paris, pour réussir. À ce groupe, se joignent deux peintres à leurs débuts : le parisien Henri Fagerolles et Gagnière, originaire de Melun.

Dès le début du roman, Claude Lantier est perçu par ses pairs comme un génie, comme le seul capable de véritablement régénérer l'art plastique et, à ce titre, comme chef de file du groupe. Cependant, sa situation se détériore inexorablement, car incompris par le public et dénigré par les critiques, Claude est rapidement considéré comme un peintre raté. Toutefois, malgré ce mouvement général, la suprématie artistique de Claude reste indéniable, même si informulée. Le plagiat de Fagerolles constitue un exemple éloquent de ce phénomène. Ainsi, en 1876, au Salon officiel, Fagerolles présente avec succès une large toile intitulée *Un déjeuner*, qui constitue un plagiat évident du tableau nommé *Plein air* de Claude, présenté auparavant au *Salon des Refusés* de 1863. Lors de sa présentation, le tableau de Claude avait fait scandale, ayant été totalement incompris. Il avait suscité les réactions indignées du public :

Mais [...] un petit homme méticuleux [...] lisant à voix haute le titre : *Plein Air*, ce fut autour de lui une reprise formidable, des cris, des huées. Le mot courait, on le répétait, on le commentait : *plein air*, oh ! oui, *plein air*, le ventre à l'air, tout en l'air, tra la la laire ! Cela tournait au scandale, la foule grossissait encore, les faces se congestionnaient dans la chaleur croissante, chacune avec la bouche ronde et bête des ignorants qui jugent de la peinture, exprimant à elles toutes la somme d'âneries, de réflexions saugrenues, de ricanements stupides et mauvais, que la vue d'une œuvre originale peut tirer à l'imbécillité bourgeoise. (Zola [1886] 2018 : 262–263)

Dans cet extrait, Zola fait délibérément référence au tableau *Le Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet, qui provoqua en effet des huées et des protestations au *Salon des Refusés* de 1863 (Terada 2007 : 72).

Treize ans plus tard, en 1876, le fictif Fagerolles présente au Salon officiel une toile intitulée *Un Déjeuner*. Voici la réaction de Claude face à la toile de Fagerolles :

Et il [Claude] retrouvait son *Plein air*, dans ce *Déjeuner*, la même note blonde, la même formule d'art, mais combien adoucie, truquée, gâtée, d'une élégance d'épidémie, arrangée avec une adresse infinie pour les satisfactions basses du public. Fagerolles n'avait pas commis la faute de mettre ses trois femmes nues ; seulement, dans leurs toilettes osées de mondaines, il les avait déshabillées, l'une montrant sa gorge sous la dentelle transparente du corsage, l'autre découvrant sa jambe droite jusqu'au genou [...] et l'habileté suprême était dans cette forfanterie d'audace, dans cette force menteuse qui bousculait juste assez la foule, pour la faire se pâmer. Une tempête dans un pot de crème. (Zola [1886] 2018 : 606–607)

Ce plagiat, outre son caractère honteux, trahit également la rivalité de Fagerolles envers Claude. Cet acte déloyal illustre aussi l'ambiguïté de Fagerolles : tout en dénigrant Claude, il se révèle toutefois assez fin et intelligent pour reconnaître la véritable valeur de son nouvel art, au point de le copier.

Mais c'est au chapitre 11, l'avant-dernier du roman, que l'amitié entre les amis artistes est rompue et prend fin. Au dîner hebdomadaire chez Sandoz, tradition que l'écrivain tient absolument à perpétuer, alors que Dubuche et Fagerolles se sont excusés, Jory, Gagnière et Mahoudeau profitent d'un moment où ils se retrouvent seuls pour exprimer ouvertement leur rancœur contre Claude :

Mais Claude, ce grand peintre raté, cet impuissant incapable de mettre une figure debout, malgré son orgueil, les avait-il assez compromis, assez fichus dedans ! Ah ! oui, le succès était dans la rupture ! [...] Et ils l'accusaient de les avoir paralysés, de les avoir exploités, parfaitement ! exploités [...].

— Enfin, moi, reprit Mahoudeau, ne m'a-t-il pas rendu idiot un moment ? Quand je songe à ça, je me tâte, je ne comprends plus pourquoi je m'étais mis de sa bande. [...]

— Et à moi donc, continua Gagnière, il m'a bien volé mon originalité ! Croyez-vous que ça m'amuse d'entendre à chaque tableau, répéter derrière moi, depuis quinze ans : C'est un Claude !... Ah ! non, j'en ai assez... [...] N'empêche que si j'avais vu clair, autrefois, je ne l'aurais pas fréquenté. (Zola [1886] 2018 : 707–708)

Notons que même dans ce déversement de colère, la place de Claude en tant que leader du groupe artistique, n'est pas remise en question. Or, Claude et Sandoz entendent par hasard cet acharnement contre le peintre. Ils en sont consternés et assistent à la débâcle finale :

C'était le sauve-qui-peut, les derniers liens qui se rompaient, dans la stupeur de se voir tout d'un coup étrangers et ennemis, après une longue jeunesse de fraternité. [...] il ne leur restait à la gorge

que l'amerute de leur ancien rêve enthousiaste, cet espoir de bataille et de victoire côté à côté, qui maintenant aggravait leur rancune. (Zola [1886] 2018 : 709)

Et c'est ainsi que s'effondrent des années d'amitié. Les trajectoires des amis illustrent comment l'envie, la mauvaise foi et la rivalité ont eu raison de leur amitié originelle (Wilhelm, 2005) : Fagerolles se sent le rival de Lantier et le copie lâchement ; Jory, devenu un journaliste important, non seulement ne soutient pas ses amis dans son journal mais permet même la publication d'un article contre Sandoz ; Gagnière peint de petits paysage et s'adonne à la musique mais reste jaloux des succès de Fagerolles et de Jory ; Mahoudeau végète d'un art qui n'est pas celui qu'il voulait à ses débuts ; Dubuche, après plusieurs échecs retentissants, se retire de toute vie active pour élever ses enfants et Chaîne finit par tenir un stand dans une foire foraine. Seuls Claude Lantier et Pierre Sandoz restent des artistes valables, dans ce sens que ce sont les seuls capables de proposer une véritable vision renouvelée de leur art et les seuls à ne pas y effectuer de bas compromis pour séduire le public. En outre, le seul membre du groupe qui reste fidèle à Claude tout au long du roman et qui va même jusqu'à prendre en charge son enterrement est Sandoz. Mais ce cas d'amitié est unique dans le roman. Ces deux personnages sont donc unis à la fois par leur fidélité l'un à l'autre et par leur fidélité à leur art.

À propos de l'amitié entre ces deux personnages, il est pertinent de s'attarder un instant sur les relations entre Émile Zola et Paul Cézanne. De nombreux critiques estiment que le personnage fictif de Claude Lantier est inspiré par le réel peintre Paul Cézanne, ami d'enfance de Zola. Ils soutiennent que le roman *L'Œuvre* a profondément blessé Cézanne, ce qui aurait conduit à une rupture entre Cézanne et Zola. Aujourd'hui, la critique zolienne remet en cause ce jugement. Une lettre affectueuse de Cézanne adressée à Zola, datée du 28 novembre 1887, donc plus d'un an après la publication de *L'Œuvre*, a été retrouvée en 2013 et indique, au contraire, que l'amitié entre les deux amis a perduré. Dans un article très détaillé sur la question, daté de 2016, Alain Pagès prouve que cette amitié s'est maintenue jusqu'au décès de l'écrivain, en 1902 (Pagès 2016). Effectivement, comme le formule Béatrice Laville, « [l']e ciment de cette amitié est indéfectible » (Laville 2016 : 152).

Le roman élargit la perspective en traitant aussi des relations de rivalité entre d'autres artistes. Au chapitre 10, par exemple, lors des choix du jury pour le Salon :

... c'était la haine latente, les rivalités féroces sous la bonhomie des poignées de main. Rarement, on en arrivait à ces querelles. Presque toujours, on s'entendait. Mais, au fond des vanités ravagées, il y avait des blessures à jamais saignantes, des duels au couteau dont on agonisait en souriant. (Zola [1886] 2018 : 591)

Dans ce contexte, cependant, la rivalité est inévitable au vu de la situation compétitive. En effet, les places d'exposition au Salon étant limitées, une concurrence évidente se développe, puisque la réussite de l'un se fait au détriment de celle des autres, dont les œuvres risquent de ne pas être acceptées. Ce phénomène souligne l'influence des contraintes institutionnelles sur les dynamiques interpersonnelles au sein de la communauté artistique, accentuant ainsi les tensions et la rivalité entre ses membres.

4. Rivalité dans le monde de l'art

La troisième manifestation importante du thème de la rivalité dans ce roman concerne celle qui se développe au sein du monde de l'art, entre le néo-classicisme et l'impressionnisme. À cette période

de l'Histoire, le monde de l'art subit une transformation majeure, marquée par l'apparition du réalisme et du naturalisme en opposition à un néo-classicisme bien établi. Zola choisit de situer son roman *L'Œuvre* à ce moment de bascule, en mettant l'accent sur les difficultés rencontrées par le courant émergeant pour s'imposer : les peintres appartenant au néo-classicisme bénéficient de nombreuses commandes, leurs œuvres sont exposées lors du Salon annuel officiel et sont saluées par la critique ; leurs tableaux abordent des scènes de bataille, des sujets mythologiques et des portraits. Alors que les peintres du nouveau mouvement artistique, qualifié par Zola dans le roman de *Plein air*, se concentrent sur la mise en scène de la vie quotidienne et l'étude de la lumière ; de plus, leurs œuvres sont violemment critiquées.

À ce propos, il est approprié de rappeler que Zola s'est positionné en défenseur du nouvel art. Il publie entre 1863 et 1896 plusieurs critiques d'art, dans lesquelles il plaide en faveur des nouvelles esthétiques picturales, en opposition à l'académisme bourgeois, manifestant ainsi une appréciation pour les maîtres du réalisme, ces peintres de plein air qui se consacrent à une observation directe de la réalité (Jurt 2005 : 8–9). Selon Philippe Hamon, Zola milite ainsi pour une révolution artistique adaptée au monde moderne (Hamon 1967 : 140).

Dans le roman, Zola met en pratique une micro-narration pour raconter dans son intégralité les dynamiques macro-historiques de l'histoire de l'art. À travers le seul Claude Lantier et son cercle d'amis, Zola parvient à retracer de manière vibrante et détaillée l'entièvre lutte que mena tout un groupe d'artistes, à cette époque. Les allégeances artistiques des personnages fictionnels incarnent ce combat : le protagoniste Claude Lantier, personnifie l'artiste impressionniste, alors que des personnages comme Bongrand, initialement d'une école plus traditionnelle, symbolisent le néo-classicisme. Ce sont aussi les réactions des critiques et du public qui témoignent de cette rivalité : les œuvres de Claude sont critiquées avec virulence par la presse et le public, tandis que celles des néo-classiques reçoivent des éloges. Zola décrit aussi la difficulté des impressionnistes à trouver des mécènes et des acheteurs. L'évolution des personnages reflète cette situation. Claude, malgré son talent et sa vision innovante, éprouve une frustration constante face au refus répétés de ses tableaux par le jury conservateur du Salon officiel qui préfère, bien évidemment, les œuvres de l'art académique, plus classiques. Dans ce cadre, Zola décrit aussi les artistes qui, en désespoir de cause, décident de rompre avec leur réel idéal artistique : ainsi Fagerolles et Mahoudeau, à l'inverse de Claude, sont prêts à prostituer leur art pour être exposés au Salon. Par ailleurs, les descriptions zoliennes de la peinture pleinairiste de Claude mettent en valeur les caractéristiques de l'impressionnisme, tels que l'usage audacieux de la lumière et des couleurs, en contraste avec les teintes obscures privilégiées par le néo-classicisme. Le romancier décrit aussi les thèmes des toiles pleinairistes qui se concentrent sur la vie quotidienne. Le tableau monumental de Claude *Plein Air* reflète cette nouvelle esthétique dans son intégralité.

5. Dynamique de la rivalité dans *L'Œuvre* – conclusion

Cette exploration des diverses formes de rivalité dans le roman *L'Œuvre* de Zola nous a plongés au cœur de plusieurs d'entre elles : celle qui se développe dans la sphère de l'intime, celle qui fait éclater l'amitié entre artistes, et enfin celle, plus vaste, entre le néo-classicisme établi et l'impressionnisme émergeant.

Il s'avère que le thème de la rivalité constitue l'un des motifs fondamentaux du roman. Ce thème impacte non seulement l'intrigue et les interactions entre les personnages, mais également la

dynamique globale du roman. C'est un thème structurant qui configure toutes les relations. Dans cette perspective, la rivalité s'élabore à travers un processus clair : dans un premier temps, elle agit comme le facteur déclencheur d'une lutte ; elle provoque par conséquent des dissensions et des conflits ; ces luttes se résolvent finalement de manière distincte en fonction des différents opposants. Ce schéma se met en place, par exemple, à propos du groupe d'artistes constitué autour de Claude Lantier. Car c'est la rivalité entre les amis artistes qui produit progressivement des rancœurs et des jalousies, jusqu'à la dissolution finale du groupe.

La rivalité entre le courant néo-classique et les nouveaux mouvements artistiques évolue de même, dans le roman. Les oppositions entre les mouvements artistiques créent de fortes tensions. Le suicide de Claude Lantier et les compromis artistiques de ses amis artistes symbolisent l'échec du nouvel art face aux forces conservatrices. En effet, en 1886, année de publication du roman, l'impressionnisme commence à gagner en visibilité et en influence, mais reste encore largement marginalisé par les institutions artistiques traditionnelles, comme le Salon officiel. Or, la réalité plus tardive est différente : la rivalité entre les courants artistiques contribue finalement à un processus créatif qui transforme profondément la scène de l'art. Dans ce cas, la rivalité n'est pas seulement un état passager mais un processus dynamique qui mène à une nouvelle création : la rivalité entre les deux mouvements conduit à une véritable révolution dans l'art ainsi qu'à une restructuration étatique de l'art et de la culture. Si les tensions entre les courants artistiques reflètent les changements sociaux et historiques de l'époque, ils indiquent aussi que la rivalité ne fonctionne pas seulement comme un obstacle mais peut être envisagée comme une force motrice essentielle de l'innovation et du progrès artistique.

De plus, de tous les volumes des *Rougon-Macquart*, le roman *L'Œuvre* est celui dans lequel Zola a mis le plus de lui-même. Dans une lettre du 23 février 1886 adressée à Henry Céard, Zola confie que *L'Œuvre* est le roman dans lequel « mes souvenirs et mon cœur ont débordé » (Gendrat 2011 : 22). Cela est transmis à la fois par les descriptions romanesques d'artistes inspirés par des artistes réels (tel que Cézanne, par exemple), par le personnage fictif de l'écrivain Pierre Sandoz, l'alter-ego de Zola, ainsi que par la description de son travail acharné sur la littérature. Ces éléments biographiques combinés aux luttes du roman, convergent pour indiquer que, selon Zola, la création artistique et l'évolution de l'art ne peuvent se faire sans conflits ni rivalités (Terada 2007 : 78), que ce soit dans la sphère intime, entre amis, ou dans le milieu artistique plus largement.

En ce qui concerne le monde de l'art, il est intéressant de noter que la conception de la rivalité, telle que l'exprime Zola dans *L'Œuvre*, s'inscrit dans un processus historique et universel qui continue de résonner dans le monde artistique actuel. Tout comme les peintres de l'époque de Claude Lantier qui cherchent à défier le néo-classicisme, de nombreux artistes modernes et contemporains s'engagent dans une quête visant à surpasser les normes établies et à redéfinir l'art. Des artistes tels que Jackson Pollock, qui a radicalement bouleversé la peinture abstraite, ou Banksy, avec son art de rue subversif, illustrent la persistance de cette rivalité créative, où chaque courant artistique aspire à transcender les conventions des précédents. Cette dynamique, ancrée dans l'évolution artistique, souligne l'importance de la rivalité non seulement comme moteur d'innovation, mais aussi comme tension perpétuelle qui alimente la création en quête de renouveau.

Bibliographie

Gendrat, Aurélie (2011) *Zola, L'Œuvre*. Paris : Éditions Bréal.

Giraud, Frédérique (2011) « Le portrait de soi en écrivain. Zola et son double Sandoz. » [Dans :] *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*. Vol. 2, N° 2. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1001759> le 01/11/2024.

Hamon, Philippe (1967) « À propos de l'impressionnisme de Zola. » [Dans :] *Les Cahiers naturalistes*. N° 34 ; 139–147.

Jurt, Joseph (2005) « Zola entre le champ littéraire et le champ artistique. Genèse d'une esthétique. » [Dans :] *Excavatio*. Vol. 20, N° 1–2 ; 1–19.

Laville, Béatrice (2016) « Paul Cézanne Émile Zola *Lettres croisées 1858–1887*, édition établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, NRF, Gallimard [compte-rendu]. » [Dans :] *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*. N° 3 ; 151–153.

Milner, Max (1989) « Le peintre fou. » [Dans :] *Romantisme*. N° 66 ; 5–21. Récupéré de <https://doi.org/10.3406/roman.1989.5624> le 01/11/2024.

Rachwalska von Rejchwald, Jolanta (2018) « Un Pygmalion moderne. L'artiste aux limites de l'art dans *L'Œuvre* d'Émile Zola. » [Dans :] *Acta Universitatis Lodzienis. Folia Litteraria Romanica*. N° 13 ; 115–126.

Reboul, Anne-Marie (1997) *Les Romans de l'artiste de tradition latine*. Mémoire sous la direction de D.H. Pageaux. Paris : La Sorbonne Nouvelle. Version en ligne. Récupéré de <http://eprints.ucm.es/15952/> le 06/2/2025).

Terada, Torahiko (2007) « *L'Œuvre* d'Émile Zola et le Salon de 1868. » [Dans :] *Études de langue et littérature françaises*. N° 91 ; 67–78.

Wilhelm, Fabrice (2005) « *L'Œuvre* d'Émile Zola ou l'impossible objet de l'envie. » [Dans :] *Texte / Image : nouveaux problèmes*. Rennes : Presses universitaires de Rennes ; 333–346.

Sources internet

Pagès, Alain (2016) « Cézanne et Zola, la fin d'une amitié ? » Site de la Société Paul Cézanne. Version en ligne. Récupéré de <https://www.societe-cezanne.fr/2016/07/09/cezanne-et-zola-la-fin-d'une-amitie/> le 01/11/2024.

Zola, Émile ([1886] 2018) *L'œuvre*. La bibliothèque électronique du Québec. Récupéré de <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/zola-14.pdf> le 07/11/2024.

Received:
02.12.2024
Reviewed:
05.02.2024
Accepted:
10.11.2025

