

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
FOLIA LITTERARIA ROMANICA 13, 2018

<http://dx.doi.org/10.18778/1505-9065.13.11>

Jolanta Rachwalska von Rejchwald

Université Marie Curie-Skłodowska
jolanta.rachwalska@poczta.umcs.lublin.pl

**UN PYGMALION MODERNE. L'ARTISTE AUX LIMITES DE L'ART
DANS L'ŒUVRE D'ÉMILE ZOLA**

“The Modern Pygmalion. An Artist at Dusk of Art Form in *The Masterpiece* by Émile Zola”

SUMMARY – This article introduces a deliberation on the nature and work of an ingenious artist. Frenhofer and Claude Lantier are both artists-painters that try to transcend – thanks to their talents – the limit of their art form. They strive for enriching the otherwise two-dimensional painting plains with the third dimension by “invigorating” women they are creating. In order to do so they are forced to repudiate part of their humanity, to strongly confront reality and to utterly devote all their energy to an idealized concept formed by their imagination. They keep reiterating their work, introducing endless amendments that paradoxically bring about the contrary effect, since the pieces start to be overwhelmed with chaos and disintegration. The question arises whether the created pieces correspond to reality or are they maybe self-portraits of the ingenious artists that lead an inner fight with their internal exemplars?

KEYWORDS – 19th century literature, artist, genius, masterpiece

„Pigmalion współczesny. Artysta u kresu sztuki w *Dziele Emila Zoli*”

STRESZCZENIE – Artykuł stanowi rozważanie nad naturą artysty wybitnego i tworzonego przez niego dzieła. Frenhofer i Claude Lantier są artystami-malarzami pragnącymi przekroczyć – siłą ich talentu – granice sztuki. Chcą płaskiej powierzchni obrazu nadać trzeci wymiar, pragnąc „ożywić” malowane przez siebie kobiety. Droga jednak do osiągnięcia tego artystycznego celu wiedzie poprzez częściową rezygnację z własnego człowieczeństwa, odrzucenie rzeczywistości i poświęcenie wszystkiego ideałowi istniejącemu wyłącznie w wyobraźni tych twórców. W imię tego ideału podają swoje dzieła nieustannym poprawkom, które to, paradoksalnie, przynoszą odwrotny skutek, prowadząc do chaosu i dezintegracji całości. Na ile więc tworzone dzieło jest dialogiem ze światem, a na ile autoportretem samego artysty i jego wewnętrznych zmagających z ideałem?

SŁOWA KLUCZOWE – literatura XIX wieku, artysta, geniusz, dzieło

Rien, rien ! Et avoir travaillé 10 ans !¹

Le XIX^e siècle, au plus fort de l'engouement pour les sciences en général et les sciences de la vie en particulier, développe un intérêt accru pour le fonctionnement du cerveau humain et les rapports possibles entre l'intelligence humaine et le système nerveux. Les hommes aux aptitudes intellectuelles supérieures, les

¹ H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 71.

êtres de génie, les artistes intéressaient les scientifiques qui leur attribuaient un tempérament névropathique et « une certaine désharmonie dans leur organisation nerveuse, retentissant sur leurs fonctions intellectuelles »². C'est cette « désharmonie », revêtant la forme d'un génie ou d'une ambition démesurée de l'artiste désireux de s'affronter aux limites de l'art, qui retiendra notre attention. Jusqu'où l'artiste doit-il aller pour réussir son œuvre d'art, quelles limites et à quel prix faut-il dépasser pour la réaliser ?

Comme l'explique André Comte-Sponville, l'œuvre n'est pas un simple produit de l'*homo faber*, car elle « dit plus que production, ouvrage ou résultat. C'est le fruit d'un travail, mais considéré dans sa valeur intrinsèque, et qui vaut plus, presque toujours, que le travail lui-même »³. Le sens de l'œuvre ne se limite donc pas à ce que l'*homo faber* produit, mais doit être élargi à son « faire », qui comprend ce qu'il devient en faisant, en tant que l'*homo creator*.

Pour les besoins de la présente étude, nous ne prenons pas en considération le sens large du mot « œuvre ». Nous nous limitons à l'examen de « l'œuvre d'art » tout en insistant sur le caractère réflexif de l'œuvre-même qui renvoie non seulement à l'époque qui l'encadre ou à la poétique/l'esthétique qui la fonde, mais qui renvoie surtout à l'artiste-créateur. Cette désignation possède une allure pléonastique, car être artiste signifie une individualité qui tient en abjection le retour du Même et qui s'attache à produire du nouveau, donc qui crée. Son faire est donc prospectif, protensif, dirigé vers le futur, car engendrant ce qui n'existe-pas-encore. Dans ce sens, l'Artiste-créateur, ce Modeleur du nouveau, se doit d'être un aventurier des formes, se tenant toujours sur le seuil, au point de départ ; il se situe donc parfaitement à l'opposé d'un Ulysse, amoureux du Même et de la répétition.

Le développement de notre argumentation trouve son point d'ancrage dans la pensée de W. Dilthey (1833-1911) qui s'intéressait au mécanisme du fonctionnement du psychisme de l'artiste et qui affirmait que l'œuvre renvoie à l'artiste en devenant son reflet, son pictogramme⁴. Dans ce sens, l'œuvre d'art acquiert une puissance herméneutique, car elle devient une image codée de l'artiste reflétant ses désirs et appréhensions. Or, l'œuvre désintégrée et chaotique reflète beaucoup plus les contradictions et tensions qui travaillent la constitution mentale de l'artiste que la nature de l'objet de représentation, ce qui sera étudié dans notre article.

² E. Toulouse, *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*. Émile Zola, Paris, Sociétés d'Éditions scientifiques, 1896, p. 19. Hormis l'étude du docteur Toulouse, il faut mentionner les ouvrages de Réveillé-Parise, *Physiologie des hommes livrés aux travaux de l'esprit* (1843) ou l'œuvre de Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, F. Alcan, 1900.

³ A. Comte-Sponville, *Dictionnaire philosophique*, Paris, PUF, 2001, p. 411.

⁴ Cf. P. McCormick, « L'esthétique de Dilthey : phénoménologie et théorie littéraire », *Philosophiques*, 1975, n° 22, p. 292-252 ; cf. sur ce thème : M. Foucault, « Le non du père », *Dits et écrits. 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1984, t. I, p. 189-203.

Nous empruntons cet angle analytique pour réétudier un couple indissociable – l'Œuvre et son Créateur – en nous appuyant sur la figure emblématique de Claude Lantier, artiste-peintre aux prises avec l'idéal, personnage principal de *L'Œuvre* (1886) d'É. Zola⁵ ; il sera mis ponctuellement en parallèle avec Frenhofer, personnage du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (1831).

Lantier et Frenhofer forment un fascinant duo littéraire constitué d'artistes géniaux qui poussent aux extrêmes les limites de l'art. Ils refusent d'être de simples artistes qui se contentent d'écraser les pigments sur la surface plate de leurs toiles. L'absolu qui les tente, c'est engendrer du vivant, être créateurs au sens démiurgique, comparables à Dieu pour devenir non seulement des copistes du réel, mais pour faire de la vie, au sens propre du terme. Pourtant ce projet est périlleux, car le rêve de faire de la vie, ils le payent au prix fort, celui de leur vie et de la vie des êtres qui leurs sont chers. Or, accomplir l'œuvre d'art reste un projet non seulement artistique, mais aussi existentiel : l'art et la vie deviennent indissociables.

Claude Lantier est, à la fois, l'une des figures les plus marquantes des *Rougon-Macquart* d'Émile Zola et l'*alter ego* du romancier dont l'« écriture iconique »⁶ témoigne de ses liens avec le milieu artistique de l'époque. Il s'agit donc d'un jeune peintre, enthousiaste et fébrile, tout pétri de contradictions : adversaire invétéré du romantisme et de la peinture d'idées, il s'émerveille pourtant « de l'in vraisemblance de la vérité » (*O*, 26), en affichant en même temps une attitude « romantique »⁷ par son aspiration à l'idéal. Lantier est un rêveur, victime de son époque qui « a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme [...] » (*O*, 357), mais qui voudrait pourtant reproduire dans ses tableaux « toute la vie moderne » (*O*, 47). L'un des aspects majeurs de cette modernité demeure la représentation du corps féminin qui deviendra, à la fois, le champ d'expérimentation artistique du peintre ainsi que son chemin de croix. Il voit grand et vise haut, car il se propose comme objectif de pouvoir rendre le vivant du corps féminin, de faire de la vie sur la toile.

Un tel rêve de ce représentant de la jeune école impressionniste périmé « le paradigme de la perfection des formes »⁸ qui règne dans la représentation du corps au XIX^e siècle, reproduisant le même modèle du corps invariablement lisse et rose. Cet ancien modèle d'harmonie et d'ordre, visible dans les tableaux des Bouguereau, faisait étalage de corps sylphides, « les jolies personnes roses et blanches »⁹, si inhumainement idéales qu'ils semblaient sans chair, donc sans vie.

⁵ O = E. Zola, « L'Œuvre », *Les Rougon-Macquart*, T. IV, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1966.

⁶ H. Mitterrand, « Le musée dans le texte », *Les Cahiers naturalistes*, 1992, n° 22, p. 21.

⁷ Nous nous référons à une double compréhension du terme « romantisme » proposée par M. Milner : comme mouvement littéraire et comme le phénomène de civilisation qui traverse tout le XIX^e siècle, in : M. Milner, *Littérature française. Le Romantisme, T. I, (1820-1843)*, Paris, Arthaud, 1973, p. 6.

⁸ D. Lyotard, « Pudeurs », *Revue des Sciences Humaines*, 2008, n° 289, p. 121.

⁹ É. Zola, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 116.

Devenu le point d'orgue de la révolution esthétique, le corps devient, pour l'artiste du XIX^e siècle, épreuve d'une vérité de l'art qui excède la ressemblance. Cette vérité du corps consisterait à savoir inscrire de la vie à la surface interstitielle du corps. Pour réussir un tel but, l'artiste devait sortir des ornières des normes de la peinture académique et aller chercher ce vivant en-dessous de la surface de la peau, il devait tenter d'extorquer cette instance charnelle invisible à l'œil, le revers de la peau, sa profondeur, ce qu'on nomme la chair. Afin de réaliser ce rêve fou de faire de la vie, il fallait le faire sortir des profondeurs de la surface.

Claude est un artiste dont l'existence se voit entièrement subordonnée à son but artistique, à l'œuvre ayant le pouvoir de faire ressortir la vie des profondeurs de la peau : « L'artiste voulant faire du vivant, voulant faire sentir le goût de la chair, il s'*acharne*, pour user un terme exact suggéré par l'étymologie en rapport avec l'en-dessous de la surface, qui indique le mot la *chair*, à peindre la peau »¹⁰.

La force de son ambition constituera le défi qu'il lance aux limites de l'art et sera à l'origine de son drame personnel et artistique. Les motivations profondes de ses choix artistiques deviennent plus compréhensibles à la lumière de la pensée de Simone Weil qui explique que « le monde repose tout entier sur la mesure et l'équilibre. Ce que l'ambitieux oublie complètement, c'est la notion de rapport »¹¹, car toute ambition est démesure et déséquilibre. Les notions de démesure et de déséquilibre seront nos outils conceptuels pour faire comprendre le jeu des forces contraires qui sous-tendent les assauts réitérés de ce jeune peintre contre les limites de l'art.

La tension profonde qui habite l'ambition de Claude se manifeste explicitement dans les descriptions de son corps qui est secoué par une continuelle décharge énergétique prenant la forme de tics, de tressaillements, de frissonnements et d'autres phénomènes détaillant les sensations caloriques et thermiques. Certes, il va de soi que Claude, comme tous les grands personnages zoliens et comme tout ce siècle, est un être nerveux ; mais, son obsession le rend particulièrement vulnérable à des états d'acmé physiologique tels qu'« une flambée cérébrale » (*O*, 80), « une fièvre chaude » (*O*, 94). Zola le décrit pris par « une rage de travail » (*O*, 203), emporté par de brusques fringales d'activité : « Ses mains tremblaient, tout son grand corps était dans le tressaillement douloureux de la création » (*O*, 181). Il semble se consumer au feu d'« un continuel frémissement » (*O*, 211), vivant dans un rythme hectique de brusques épanchements et déversements de son génie inquiet.

Le portrait énergétique de Claude est fonctionnel, car il permet de faire ressortir le caractère paradoxal de l'œuvre qu'il était en train de réaliser. Or, pour devenir l'artiste-démiurge, à l'image d'un Dieu créateur, et pour créer du vivant sur la toile, il doit sacrifier sa vraie vie à la vie (re)créée, dépendant de l'artifice

¹⁰ J. Clair, *Éloge du visible. Fondements imaginaires de la science*, Paris, Gallimard, 1996, p. 182-183.

¹¹ S. Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1988, p. 193.

artistique. En voulant insuffler la vie à un portrait féminin, il s'écarte du Réel et s'aventure sur un terrain de l'Idéal, mettant, de cette manière, sa propre existence et celle de ses proches en danger¹². L'art serait-il dangereux pour l'homme, étant capable de le « castrer » en lui faisant oublier les rôles de mari et de père ?

1. Faire ressortir la chair des profondeurs de la surface

Pour faire de la vie sur la toile, l'artiste doit aborder la surface de manière à ce qu'elle livre la profondeur du corps. Jean Clay, spécialiste du visible, remarque que c'est au vif des pratiques picturales du XIX^e siècle que la peinture « tend à dépasser la problématique de la surface afin d'atteindre [...] la catégorie du feuilleté, de la couche, de l'épaisseur »¹³. Les artistes-peintres cherchent quelque « battement d'espace », par quoi les fonds « remontent, traversent, font surface »¹⁴. J. Clay précise aussi qu'il faut parler de surface en complétant sa « primordiale qualité extensive d'étendue (d'*extensum*), la qualité intensive du *spatium*, de la profondeur impliquée »¹⁵.

Pour réaliser sa grande œuvre, Claude voulait faire ressortir la vraie chair, cet « incarnat de vie ». L'étymologie ainsi que la morphologie de ce mot sont parlantes, car elles renvoient directement à la *carne*, la chair, à ce « sanglant absolu, l'informe » qui se love dans l'intérieur de la surface¹⁶. Ce palpitant des chairs capable de dévoiler la vérité du corps fait penser au peintre Frenhofer, héros de la nouvelle de Balzac *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Frenhofer se lance dans la critique virulente du tableau d'un autre peintre, maître Porbus, en lui reprochant que la femme représentée est « collée au fond de la toile et qu'on ne pourrait pas faire le tour de son corps » ; et il continue en expliquant : « Vous ne descendez pas assez dans l'intimité de la forme » ; il conclut : « Qu'y manque-t-il ? Un rien, mais ce rien est tout. Vous avez l'apparence de la vie, mais vous n'exprimez pas son trop-plein qui déborde [...] »¹⁷.

À observer l'élaboration de la grande œuvre par Lantier, ce génie impatient, on comprend que, tout comme Frenhofer, il cherche à traduire les accidents de la peau à travers les moyens de l'art pictural, afin de rendre la vertu interstitielle de la peau, cette « passibilité de la chair »¹⁸ pour la rendre vivante.

¹² Cf. J.-P. Dromard, « Sur la création artistique : du mythe au complexe de Pygmalion », *Semen* [en ligne], 1994, n° 9 ; URL : <http://semen.revues.org/3019> (consulté le 1.04.2017).

¹³ J. Clay, *Bonjour Monsieur Manet*, Paris, Centre Pompidou, 1983, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*, p. 10-11.

¹⁵ Idem, *L'éclatement de l'impressionnisme*, Saint-Germain-en-Laye, Musée du Prieuré, 1982, p. 26.

¹⁶ G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Les Éds. de Minuit, 1985, p. 22.

¹⁷ H. de Balzac, *op. cit.*, p. 46, 48, 50.

¹⁸ D. Lyotard, « Pudeurs », *Revue des Sciences Humaines*, 2008, n° 289, p. 105-137 (ici, p. 115).

2. Artiste vs homme

L'œuvre de Claude Lantier, tout comme celle d'un grand artiste florentin, Filippo Lippi¹⁹, dévoile son attitude ambivalente envers les femmes. Zola le présente comme un adorateur ardent mais timide et distancié de « toute la chair vivante de la femme » (*O*, 17), qui garde en même temps « la méfiance de la femme » (*O*, 12). Subjugué par la beauté de Christine Hallegrain, qui deviendra sa femme et mère de son enfant, il demande à la jeune femme de lui accorder une séance de pose. Cependant, une fois confronté au spectacle de son corps aux formes plantureuses, « [...] il redevint un petit garçon » (*O*, 19). Cette brusque réaction de régression est expliquée par Zola par un choc des ambivalences ; « sa passion de chaste pour la chair de la femme, un amour fou des nudités désirées et jamais possédées » (*O*, 50) qui se heurte à son angoisse devant le féminin qui, d'après lui, recèle un mystère caché dans les profondeurs du corps.

Tout au long du roman, nous assistons à une incessante collision des deux désirs de Claude : être artiste-créateur et être homme. Obsédé par son idéal de l'excellence en art, son côté artiste doit faire taire l'homme en lui. Dans cet à bras-le-corps identitaire et artistique, il fait souffrir son entourage, abdiquant progressivement de ses rôles de mari, de père et d'amant. Il impose à Christine d'interminables et humiliantes séances de pose qui se transforment pour elle en un véritable supplice. Mais, ce n'est pas l'immobilisation physique qui la dérange, mais son regard pétrificateur. Au cours des séances de pose, il porte sur elle un regard de peintre qui annihile l'individualité de Christine, car « il ne voit que le modèle » (*O*, 22) ; il la regarde comme s'il censurait le réel, voulant s'immuniser contre la beauté exubérante de ce corps féminin qui semblait le menacer.

Au rythme des séances de pose, Christine se sent de plus en plus diminuée physiquement et opprimée mentalement. Ce qui fait souffrir cette femme passionnée, c'est le regard de Claude qui fait abstraction du corps de Christine en le réduisant à un objet d'étude, un prétexte artistique. Elle se sent anéantie par la réification brutale opérée par son regard qui rentre dans les profondeurs de son corps pour les fouiller, impudemment, à son aise. 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 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.

Ce curieux processus de désindividualisation de Christine et de réification de son corps, se voit contrebalancé par l'avènement de l'Autre, cette Femme peinte qui s'étale nonchalamment sur son tableau, dans la splendeur du corps

¹⁹ Cf. G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1550], vol. III, traduit par L. Leclanché et Ph.-A. Jeanron (éd.), en 10 vol., Paris, 1839-1841, Just Tossier, fonds INHA, en ligne.

volé à Christine et semble la défier, pleine de goguenardise. Tandis que Christine dépérit, l'autre s'épanouit. 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.

Christine livre donc une bataille contre la femme du tableau en voulant expliquer à Claude qu'il s'attache au « vide d'une illusion ! » (*O*, 389), à « [...] un rien, une apparence, un peu de poussière, de la couleur de la toile » (*O*, 390) au lieu de la rejoindre dans la réalité matérielle de son corps. Dans les rares moments de lucidité, Claude reconnaît le danger de sa quête de l'Idéal et la vanité de ses efforts : « Et, béant, il avait peur de son œuvre, tremblant de ce brusque saut dans l'au-delà, comprenant bien que la réalité elle-même ne lui était plus possible, au bout de sa longue lutte pour la vaincre et la repétrir plus réelle, de ses mains d'homme » (*O*, 347).

Son obsession pour cette œuvre irréalisable fait ressortir son côté romantique, car il parle comme un Oberman, en avouant à sa femme, dans un moment de faiblesse, que rien ne pourrait le satisfaire : « Il faudrait une joie qui n'existe pas, quelque chose qui me fit oublier tout [...] » (*O*, 349). Jouet des contradictions internes, fatigué par les attaques de l'idéal, il cherche un répit au sein du réel, dans les bras de Christine. Pourtant, n'ayant pas trouvé l'oubli dans l'étreinte passionnée de sa femme, et ne sachant renoncer à l'absolu, Claude succombe à l'appel de la mort, comme un martyr qui s'immole devant son œuvre inachevée ne sachant pas faire un tout homogène de parties hétérogènes.

3. Paradoxes de la représentation du vivant

La machinerie de la représentation passe par deux opérations principales : l'une vise à enlever un élément qui est en trop, l'autre à rajouter ce qui lui manque, mais Claude n'arrivera jamais à équilibrer ces deux gestes, ce qui le conduira à la mort²⁰ : « Sans doute, il souffrait dans sa chair, ravagé par cette lésion trop forte du génie, trois grammes en moins ou trois grammes en plus, comme il le disait [...] » (*O*, 357). Effectivement, l'œuvre de Claude est suspendue entre le manque et le trop-plein ; elle vacille entre ébauche et désordre, hésite entre formation et la déformation. On pourrait voir dans ces oscillations un rapport à la genèse, à l'entropie créationniste initiée par Dieu, car : « Déformation et formation sont syno-

²⁰ Cf. M. de Certeau, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 216.

nymes de la genèse d'un monde nouveau [...] »²¹. Comme explique Baltrušaitis, les déformations, soumises au jeu des transformations, peuvent devenir formations, le désordre devenant l'ordre. Mais cela n'est pas vrai dans le cas de l'œuvre de Lantier, car il n'y a aucune transformation. Les retouches sont brutales, étant apportées sans plan préalable, et ne prennent pas en considération l'ensemble du tableau. Pour cette raison, il n'arrive pas à transformer le désordre en ordre ; au contraire, il ne fait qu'augmenter l'énergie entropique de l'ensemble. C'est là que se fait voir la ligne de partage entre Lantier et Frenhofer ; tandis que le peintre balzacien cherchait à libérer le corps représenté pour l'imprégner de tout son vivant, le peintre zolien cherche à dominer – par le biais d'une représentation – le corps censé cacher un mystère et dont il a peur.

On voit donc en Claude l'homme et le mari abdiquant devant l'artiste ; étant donné ses appréhensions à l'égard des femmes, il agit comme si le réel l'effrayait trop par son côté « inorganisé », confus et chaotique et suscitait en lui un besoin de le (re)organiser afin d'en reprendre le contrôle. Or, cette grande œuvre de Claude, qui se fait et défait, reflète un paradoxe qui, bien que ténu, dynamite, de l'intérieur, son projet surhumain. Pour qu'il puisse réussir la représentation du vivant, Claude doit procéder par l'immobilisation du corps. Il tentera donc de le maîtriser en imposant au corps qui est, par définition, un organisme – donc une matière déjà construite – sa propre organisation qui s'avérera chaotique.

L'œuvre de Claude se constitue à coups d'ajouts et d'amputations, et non pas par le biais d'une transformation méthodique et réfléchie. Jamais satisfait, Claude fait d'interminables retouches dont chacune signifie une ingérence brutale dans l'intégralité de l'ensemble, ce qui a pour conséquence le fait que son tableau se décréée insensiblement. Le corps féminin, objet de représentation, est constamment retouché et remodelé, ressemblant à un patchwork dont les éléments manquent de raccords. Le corps représenté manque de cohésion, ce qui en fait une créature extra-humaine transcendant le genre humain. Surchargée de retouches, l'œuvre perd la cohérence de sa structure et commence à se démailler, à révéler des trous, comme si elle subissait la pression de sa propre dynamique interne, corroborant la volonté de l'artiste. À voir le résultat, Claude comprend que son effort d'artiste de faire la vie était vain et qu'il se heurte aux limites de l'art. Car l'œuvre, toujours ébauchée, toujours insatisfaisante selon Claude, finira, d'abord, par le dominer pour le tuer ensuite : « Qui donc venait de peindre cette idole 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). Confronté au fruit de son génie inquiet, Claude-artiste ne comprend pas sa propre œuvre qui lui semble étrangère et terrifiante.

²¹ J. Baltrušaitis, *Quatre essais sur les aberrations. Légende des formes*, Paris, Olivier Perrin, 1957, p. 215.

4. Transmutation de la matière

Nous avons déjà évoqué l'importance des notions de déséquilibre et de démesure dans la logique du roman. On les voit en acte dans la description du processus créatif de Claude qui se fait aux dépens de la famille de l'artiste. Le travail artistique de Claude n'est aucunement symbiotique avec sa vie personnelle ; au contraire, l'œuvre, pour se développer, vit en parasite sur le corps familial, celui de la femme et de l'enfant. Or, le travail sur son œuvre va de pair avec l'anéantissement progressif du corps de Christine et de leur fils. Trois processus parallèles et interdépendants entrent en collision, car plus de vivant transféré vers le tableau signifie moins de vivant dans le corps de Christine et de son fils.

Claude ne renonce pas seulement à être homme, mais aussi à être père. Il réserve à son fils la même attitude de réification. Quand son enfant meurt, le spectacle désolant offert par son corps déformé par la maladie n'inspire en lui rien d'autre qu'un émoi esthétique. Dans le corps chétif de l'enfant mort, il ne trouve qu'une inspiration d'artiste. Les trous qui se déclaraient insidieusement au cours de la création de la Femme, toutes les failles semblent se répercuter sur le corps de l'enfant qui présente des symptômes du trop, sa tête devenant monstrueuse. Or, le trop de la tête se voit équilibré avec le manque de vie, ce qui fait que la grande œuvre de Claude et sa famille constituent un étonnant système des vases communicants. Le transfert énergétique qui s'effectue entre ces différents corps fait penser à un transvasement des forces qui circulent dans ce système fermé où rien, en termes d'énergie, ne se perd.

On a l'impression que la soif d'idéal de Claude atteint ses 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 pigment, à un grumeau de matière minérale colorée. Prenant la stature démiurgique d'un créateur-géniteur, il fait comme s'il la voulait créer à nouveau, comme s'il voulait la pétrir, tel un dieu, du limon primitif²².

5. L'œuvre inachevée dans la perspective processuelle

À vrai dire, rien n'est plus informateur que les doutes et tergiversations du peintre devant son propre tableau qu'il a du mal à achever : il n'est « jamais content, revenant cent fois sur le même morceau » (*O*, 110), « malade d'incertitude et d'angoisse » (*O*, 112). Nous suivons les étapes de la gestation difficile de son tableau, de sa « production », à partir de son état embryonnaire à sa première

²² Cf. avec l'idée de L. Freud : "As far as I am concerned, the paint is the person. I want it to work for me just as flesh does", in : Lawrence Gowing, *Lucian Freud*, Londres, Thames and Hudson, 1984, p. 191.

ébauche enthousiasmante, soumise pourtant aux obsessionnelles retouches qui ne font qu'augmenter les incohérences et les trous, ces « discontinuité(s) qui crée(nt) l'angoisse »²³.

Claude n'arrive pas à équilibrer la structure de son tableau qui tend à s'autonomiser : « Toute toile lui semblait mauvaise, incomplète surtout ne réalisant pas l'effort tenté. [...] Il y avait toujours des morceaux superbes, il était content de celui-ci, de celui-là, de cet autre. Alors, pourquoi de brusques trous ? pourquoi des parties indignes, inaperçus pendant le travail, tuant le tableau ensuite d'une tare ineffaçable ? » (*O*, 206). Au lieu de saisir l'ensemble, il ne voit que les parties. Il n'intervient que sur les détails, ce qui aggrave le résultat, car les retouches ne prennent pas en considération l'ensemble et les rapports internes au sein de la structure : « S'il reprenait vingt fois le morceau, vingt fois il aggravait le mal, tout se brouillait et glissait au gâchis » (*O*, 207).

La tâche s'avère ardue pour le jeune peintre, qui est déchiré par « la rage impuissante de création » (*O*, 342), étant martyr du « Tout-Puissant, du Dieu farouche » (*O*, 345) 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). Il se grise donc de travail, menant avec obstination une « vie de production ardente » (*O*, 156), voulant avoir la certitude de tenir enfin son chef-d'œuvre. Mais il n'arrive pas à surmonter la difficulté, il s'affole et arrive à une véritable paralysie ; sa volonté se perd, ses mains semblent ne lui appartenir et le corps s'aliène de l'esprit : « Et il se sentait incapable de correction, un mur se dressait à un moment, un obstacle infranchissable, au-delà duquel il lui était défendu d'aller » (*O*, 206-207).

Voué entièrement à son art, insensible à tout ce qui n'est pas la peinture, ne pouvant trouver aucun réconfort au sein du réel, même auprès de Christine, « si ardente à l'amour » (*O*, 346), Lantier est à l'image de son tableau qui, troué et démaillé, ressemble si bien à cet artiste, souffrant d'incomplétude. La tare de la physiologie familiale se métastase dans son œuvre de la même manière que l'œuvre est invalidée par son infirmité constitutive.

Cependant le roman zolien offre une autre piste d'interprétation de l'« échec » de ce peintre désireux de dépasser les limites de l'art. Peut-être, n'est-il ni un raté ni un impuissant. Son œuvre semble tout juste non terminée et son inachèvement la situe dans la perspective processuelle de *non finito*, d'un à-venir possible. Puisque inachevée, nous la voyons se transformer, presque sous notre regard, en un défi. Ce défi semble être relevé par Sandoz, son ami écrivain qui, tout comme Claude, malgré les efforts fournis, considérait ses propres livres comme « incomplets et mensongers » (*O*, 363). Face à la mort de Claude, il n'a que deux mots à la bouche qu'il prononce « avec la tranquille carrure du travailleur qui sait où il va » (*O*, 190) : « Allons travailler ! » (*O*, 408).

²³ A. Pagès, « Comment Zola écrivait-il ? », in : J.-P. Leduc-Adine, *Zola. Genèse d'une œuvre*, Paris, ITEM, 2002, p. 282.

« Travaillons ! », est une étonnante exhortation à cette fin tragique du roman qui introduit un renversement de perspective dans la manière d'appréhender la création : l'*homo creator* se transforme en l'*homo faber* et l'œuvre mue en travail²⁴. Que ce soit chez Baudelaire²⁵, dans les lettres de Van Gogh²⁶ et surtout, à maintes reprises, dans celles de Zola, nous pouvons lire une apologie du travail, propre à ce siècle vouant le culte à l'action et au dynamisme²⁷. Dans l'optique de la nouvelle société industrielle, l'œuvre inaboutie n'est plus une défaite face à l'Idéal, mais juste une étape dans le processus presque linéaire de son élaboration. Or, ce qui compte, ce n'est pas tellement un résultat mesuré à l'aune de la perfection, mais plutôt l'œuvre en tant qu'une production régulière et continue de l'esprit.

Vue sous cet angle, la réaction de Sandoz pourrait être révélatrice d'un changement des mentalités qui s'opère au sein de ce XIX^e siècle bourgeois, à l'aube de la modernité industrielle où l'œuvre d'art devient un objet sériel et « reproductible »²⁸. Cette exhortation au travail, lancée par-dessus le cadavre de l'Artiste, ce « soldat de l'Incréé » (*O*, 243), peut se lire comme un cri désenchanté mais lucide d'un artiste vaincu par l'Idéal. Il se peut qu'un remède à la quête désespérée de l'inatteignable Idéal, qui hante et désenchanté le siècle, réside dans le travail régulier, qui apporte un apaisement et permet de resserrer l'alliance de l'homme avec l'existence, dont témoigne Zola dans la lettre à Henry Céard, du 23 août 1885 : « Il n'y a que le travail [...] ; c'est le seul oubli possible de la vie. Travaille, travaille mon ami. Je vous jure que l'oubli est là »²⁹.

Bibliographie

- Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983
 Baltrušaitis, Jurgis, *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*, Paris, Olivier Perrin, 1857
 Balzac, Honoré, de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981
 Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 67-113
 Berman, Marshall, *Tout ce qui est solide se volatilise. Expérience de la modernité*, Genève, Entremonde, 2018

²⁴ Sur les différences entre « l'œuvre » et le « travail », voir : H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983, ch. III « Le Travail », p. 123-186 et ch. IV « L'œuvre », p. 187-230.

²⁵ Ch. Baudelaire, « Mon cœur mis à nu » (feuillet 18-22), *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, 1986, p. 96.

²⁶ V. Van Gogh, *Lettres à Téo*, Paris, Gallimard, 1988, p. 72.

²⁷ Cf. M. Berman, *Tout ce qui est solide se volatilise. Expérience de la modernité (II partie)*, Genève, Entremonde, 2018.

²⁸ Cf. W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in : *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, t. III, p. 269-316.

²⁹ É. Zola, *Correspondance. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Arvensa éd., 2014, p. 541.

- Certeau, Michel, de, *L'invention du quotidien. Arts de faire I*, Paris, Gallimard, 1990
- Clay, Jean, *Bonjour Monsieur Manet*, Paris, Centre Pompidou, 1983
- Clair, Jean, *Eloge du visible. Fondements imaginaires de la science*, Paris, Gallimard, 1996
- Clay, Jean, *L'éclatement de l'impressionnisme*, Musée du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye, 1982
- Comte-Sponville, André, *Dictionnaire philosophique*, Paris, PUF, 2001
- Didi-Huberman, Georges, *La peinture incarnée*, Paris, Les Éds. de Minuit, 1985
- Foucault, Michel, « Le non du père », *Dits et écrits. 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, p. 189-203
- Lytard, Dolorès, « Pudeurs », *Revue des Sciences Humaines*, 2008, n° 289, p. 105-137
- Milner, Max, *Littérature française. Le Romantisme, T. I, (1820-1843)*, Paris, Arthaud, 1973
- Mitterrand, Henri, « Le musée dans le texte », *Les Cahiers naturalistes*, 1992, n° 66, p. 13-22
- Pagès, Alain, « Comment Zola écrivait-il », J.-P. Leduc-Adine, *Genèse d'une œuvre*, Paris, ITEM, 2002
- Toulouse, Édouard, *Émile Zola. Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*, Paris, Société d'Éditions scientifiques, 1896
- Van, Gogh Vincent, *Lettres à Théo*, Paris, Gallimard, 1988
- Veil, Simone, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1988
- Zola, Émile, *Correspondance. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Arvensa éditions, 2014
- Zola, Émile, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991
- Zola, Émile, « L'Œuvre », *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1966, t. IV

Jolanta Rachwalska von Rejchwald

Maitre de conférences à l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin (Pologne), HDR en littérature française du XIX^e siècle ; auteure de deux ouvrages sur le XIX^e et de nombreux articles sur l'œuvre d'É. Zola (cf. la bibliographie de David Baguley) ; co-auteure de quatre ouvrages collectifs. Elle a collaboré à la première traduction polonaise des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* de G. Durand (UMCS, 2002) ; elle a participé au projet européen *Réception de Zola en Europe centrale* (Valenciennes, 2011, PUV). Ses principaux thèmes de recherche gravitent, d'une part, autour de la représentation du corps saisi dans ses rapports avec l'histoire, le pouvoir, le politique, la mémoire et la trace ; de l'autre, autour de la fragmentation, le discontinu et l'inachevé.