



N°3 L'image dans le récit I/II

- **Emilie Sitzia**

De Manet à Moreau : l'évolution artistique des tableaux de Claude Lantier dans *L'Œuvre*

Après plus de vingt ans d'engagement dans le débat pictural de son temps, Emile Zola achève en 1886 son premier et unique roman d'art, *L'Œuvre*. Commencé dès 1869, *L'Œuvre* est probablement le roman le plus spécialisé du cycle des Rougon-Macquart. Zola y décrit les développements de l'histoire de l'art de son époque, une histoire essentielle aux origines de l'art moderne. Bien que l'auteur choisisse des œuvres et des moments artistiques inspirés de la réalité, cet ouvrage est bien plus qu'un simple roman à clef. Zola n'y trace pas seulement l'histoire du cercle impressionniste qu'il fréquentait, mais se propose d'y présenter l'histoire de la révolution picturale de la deuxième moitié du XIXe siècle en France. Une lecture approfondie de l'évolution artistique du personnage principal, Claude Lantier, met en valeur cet aspect du roman.

Dans *L'Œuvre*, chaque personnage de peintre évolue artistiquement. Nous nous accordons ici avec Patrick Brady contre Henri Perruchot et John Rewald et nous pensons que les artistes de Zola ne sont pas impressionnistes et que Claude,

en particulier, n'est pas uniquement impressionniste¹. Claude traverse des périodes artistiques diverses qui peuvent être clairement définies : naturalisme, impressionnisme, réalisme moderne – que Zola appelle « actualisme » – et finalement symbolisme².

La première œuvre significative de Claude Lantier présentée par Zola est *Plein Air*, une œuvre qui reprend le thème et, avec quelques modifications, la composition du tableau d'Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*³. Ce tableau définit la première période artistique de Claude : une période analyste et naturaliste. La période incontestablement impressionniste de Claude coïncide avec son déménagement à la ferme de Bennecourt. Il y peint des paysages, des natures mortes, des figures habillées dans la nature⁴, l'enfant Jacques au soleil, des études au bord de l'eau⁵ et des effets de neige⁶. Les sujets des tableaux décrits par Zola, leurs factures et les techniques utilisées, tendent de façon positive vers l'impressionnisme.

Puis vient une période de réalisme moderne qui correspond au déménagement de Claude à Paris. Claude peint des enfants dans la neige derrière la butte Montmartre, le square des Batignolles et la place du Carrousel à une heure. Ces tableaux parisiens, par la précision de leur facture, s'éloignent de l'impressionnisme vers un réalisme plus photographique⁷. Les sujets, quant à eux, par leur modernité et leur aspiration à une représentation complète de la société, correspondent à ce que Zola dans son salon de 1868 appelle « l'actualisme »⁸. Claude essaye ensuite plusieurs paysages parisiens qu'il abandonne pour « Paris

¹ P. Brady, *L'Œuvre d'Emile Zola, roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef*, Genève, Droz, 1967, p. 279.

² Nous ne nous livrerons pas ici à une analyse des différents tableaux. P. Brady ébauche cette analyse en étudiant les tableaux de la bande de Claude à partir de trois critères : source, style et sujet. Nous nous concentrons ici sur l'évolution artistique de Claude et sur sa signification.

³ E. Zola, *L'Œuvre*, édition établie et annotée par H. Mitterand, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1983, pp. 52-53.

⁴ *Ibid.*, p.182.

⁵ *Ibid.*, p.183.

⁶ *Ibid.*, p.185. La facture de ces tableaux est décrite *Ibid.*, p. 237.

⁷ *Ibid.*, pp. 237-239.

⁸ E. Zola, « Les actualistes », 24 Mai 1868, dans *Écrits sur l'art* d'E. Zola, édition établie, présentée et annotée par J.-P. Leduc-Adine, Paris, Gallimard, « Tel », 1991, pp. 206-207.

lui-même, glorieux sous le soleil »⁹. Il ne parvient pas à réaliser son grand paysage urbain et produit une petite version plus finie de ce tableau : une vue en amont du Port Saint Nicolas¹⁰.

À la suite de ses échecs au Salon, Claude entre dans une période de recherche durant laquelle il s'éloigne de plus en plus du réalisme. Il commence par introduire des femmes dont un nu dans sa représentation de la ville¹¹. Puis une recherche approfondie sur les couleurs tourne en folie de l'œil : les couleurs perdent leurs teintes naturelles et sont intensifiées par Claude¹². Son dernier tableau réaliste est *L'Enfant mort*¹³. C'est alors que Claude rompt définitivement avec le réalisme pour le symbolisme. La femme du tableau final, déesse symbolique « du désir insatiable, de cette image extra-humaine, de la chair devenue de l'or et du diamant entre ses doigts »¹⁴, est une femme fatale, joyau rappelant les figures du peintre symboliste Gustave Moreau.

Pourquoi cette évolution artistique de l'artiste imaginaire ? Zola essaye-t-il de tracer une histoire de l'art de son époque ou utilise-t-il le roman comme une extension de sa critique d'art ? Se sert-il de cette évolution pour enrichir son personnage d'artiste et par souci réaliste de l'ancrer dans l'actualité artistique de son temps ? Est-ce simplement l'occasion d'expérimenter différents types d'écriture picturale, ou de nourrir un débat essentiellement littéraire ?

Zola : historien et/ou critique d'art ?

Dans *L'Œuvre*, Zola esquisse une histoire de l'art alternative à l'art académique, celle qui, au XXe siècle, deviendra l'histoire officielle de l'art moderne. Zola montre comment, durant cette période, la définition même de l'art a changé et il expose les buts nouveaux de cette génération d'artistes révolutionnaires. Il ne parle pas dans son roman de l'art des Bouguereau et Cabanel, pourtant très populaires à l'époque. Au contraire, il choisit des moments

⁹ E. Zola, *L'Œuvre*, *Op. cit.*, pp. 244- 250.

¹⁰ *Ibid.*, p. 270.

¹¹ *Ibid.*, p. 271.

¹² *Ibid.*, pp. 284-285.

¹³ *Ibid.*, p. 305.

¹⁴ *Ibid.*, p. 391.

et des tableaux qui jalonnent cette histoire de l'art non-académique. Comme dans sa critique d'art, Zola se fait le défenseur de « tout un côté de l'art français, [qui] à notre époque nous a été volontairement voilé »¹⁵.

Ainsi *L'Œuvre* s'apparente à une histoire romancée du monde de l'art. Il y a dans ce roman très peu de références aux événements historiques qui entourent les personnages. Le livre ne contient aucune date précise si ce n'est 1863, l'année du Salon des refusés, et 1876, l'année de la mort de Claude. Ni la guerre franco-prussienne, ni les massacres de la Commune qui devraient prendre place autour du chapitre VIII ne sont mentionnés. L'atelier imaginaire semble coupé du monde. Zola n'était pas à Paris durant cette période et c'est d'ailleurs à ce moment que son amitié avec Manet commence à se refroidir¹⁶. Cette absence de contexte historique et politique illustre le désengagement d'une grande partie des artistes de l'époque¹⁷. L'histoire du monde de l'art se sépare de l'histoire politique et devient celle de l'art moderne.

Le roman se concentre sur les développements artistiques de la période et ignore son contexte historique et social¹⁸. L'événement central du roman est le Salon des refusés organisé en 1863. Cette année-là, le jury du Salon ayant rejeté près de 3000 œuvres, une pétition est organisée auprès de l'Empereur pour soutenir l'organisation d'un salon parallèle montrant les tableaux refusés par le jury. Cette exposition, décrite dans le roman comme un « coup d'état artistique »¹⁹, est essentielle au développement de l'art moderne. En effet, partant

¹⁵ E. Zola, « Mon Salon », 30 Avril 1866, dans *Ecrits sur l'art, Op. cit.*, p. 99.

¹⁶ Pendant la guerre, Zola quitte Paris, ce qui est perçu par Manet comme un acte de lâcheté. Dans une lettre du 15 Septembre 1870 à Suzanne Manet, le peintre souligne qu'à leur retour les hommes ayant quitté Paris le payeront cher. Pour plus d'information sur Manet pendant la guerre voir sa correspondance dans *Manet by Himself*, édité par J. Wilson-Bareau, Londres, Time Warner Books UK, 2004.

¹⁷ En effet pendant la guerre franco-prussienne le niveau d'engagement des artistes est très variable. Alors qu'Edouard Manet, Pierre-Auguste Renoir et Edgar Degas restent à Paris pour défendre la capitale et que Frédéric Bazille est tué au combat, Claude Monet, Alfred Sisley, Charles-François Daubigny et Camille Pissarro visitent Londres, Eugène Boudin et Narcisse-Virgile Diaz de Peña sont à Bruxelles et Cézanne se réfugie à l'Estaque.

¹⁸ Zola ne mentionne pas les grands travaux de rénovation de Paris dirigés par le Baron Haussmann, préfet de la Seine, qui commencèrent dès 1852 et se poursuivirent jusque dans les années 1870. Ces travaux eurent pourtant un impact considérable sur l'environnement urbain et la vie quotidienne des parisiens de l'époque.

¹⁹ E. Zola, *L'Œuvre, Op. cit.*, p. 144.

du principe que le public peut faire ses propres choix artistiques et que le jury n'est pas infaillible, elle crée un débat. Le Salon des refusés met à la fois en question le despotisme du jury et le monopole académique des expositions publiques.

Le second jalon de l'histoire de cette révolution progressive de la peinture est *Plein air/Le Déjeuner sur l'herbe* et sa réception par le public et la critique. Les rires du public sont mis en scène par Zola :

Cela tournait au scandale, la foule grossissait encore, les faces se gesticonnaient 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 bourgeoise²⁰.

L'importance du débat artistique dans les journaux est soulignée : « Nous voilà lancés, demain tous les journaux parleront de nous »²¹. Zola décrit, grâce à cette toile, l'affirmation du système marchand/critique qui transforme profondément la face du marché de l'art de l'époque²². Zola voit ce tableau et sa réception comme un événement crucial de l'histoire de l'art. Rappelons que *Le Déjeuner sur l'herbe* est aussi l'occasion du premier engagement radical de Zola en termes de critique d'art.

La période impressionniste de Claude qui répond à son déménagement à la ferme de Bennecourt apporte un nouvel aspect à la révolution picturale. Claude peint en plein air, il retourne au même sujet plusieurs fois, en utilisant des tons clairs et en se concentrant sur la lumière et ses effets, ce que Monet appelle « l'enveloppe »²³. Surtout les peintures de Claude à cette période ne possèdent pas le fini poli habituel des tableaux académiques de l'époque. Les tableaux présentés

²⁰ *Ibid.*, p. 155.

²¹ *Ibid.*, p. 153.

²² M. Moriarty, « *Structures of cultural production in XIXth century France* », dans *Artistic relations: literature and visual arts in Nineteenth-century France*, édité par P. Collier et R. Lethbridge, New Haven & Londres, Yale University Press, 1994, pp. 15-29.

²³ « Je deviens d'une lenteur à travailler qui me désespère, mais plus je vais, plus je vois qu'il me faut beaucoup travailler pour arriver à rendre ce que je cherche : "l'instantanéité", surtout l'enveloppe, la même lumière répandue partout, et plus que jamais les choses faciles venues d'un jet me déçoivent » (Lettre de Monet à Geffroy du 7 octobre 1890, cité dans D. Wildenstein, *Monet : Vie et Œuvre*, Paris et Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1979, t. 3, p. 258).

par Zola mettent en valeur cette liberté artistique et cette clarté de vision. Zola reconnaît – bien qu’il ne l’approuve pas forcément – l’arrivée graduelle en peinture du modernisme, c’est-à-dire de l’abandon progressif de la *mimesis* et de la narration pour une affirmation du matériau et de la surface²⁴. Il est intéressant de noter que l’écrivain ne met pas en scène et ne mentionne pas la première exposition impressionniste qui ouvre ses portes en avril 1874. Zola ne voit pas cette initiative comme une révolution dans le marché de l’art ; comme Manet, il pense que le monde des arts doit être changé de l’intérieur : le salon doit être conquis.

La période de réalisme moderne, d’« actualisme », souligne l’intérêt de l’art de l’époque pour les sujets modernes. Dans la partie « les actualistes » de son salon de 1868, Zola mentionne Claude Monet et Frédéric Bazille comme les principaux représentants de ce mouvement²⁵. Gustave Caillebotte et Jean Béraud viennent aussi à l’esprit. Les peintres de cette génération ont répondu à l’appel de Charles Baudelaire²⁶. La peinture de la vie moderne s’est imposée au public et l’art se donne maintenant pour mission de représenter la modernité sous tous ses angles.

Dans cette quête de modernité, Zola souligne l’importance du développement de la représentation des paysages urbains. Bien que Zola ne mentionne pas les travaux haussmaniens, la nouvelle architecture urbaine offre aux peintres d’autres points de vue – par exemple les vues des balcons – et ouvre de nouvelles perspectives – comme le long des quais, des grandes avenues, et dans les parcs récemment établis. Ces aspects, explorés par de nombreux peintres

²⁴ En effet Zola est de plus en plus insatisfait par ce qu’il perçoit comme les limitations de l’impressionnisme mais qui sont les germes du modernisme c’est-à-dire la prédilection de la surface et de la couleur sur la forme et la reproduction de la nature. Zola souligne que pour lui « la forme seule soutient les idées nouvelles et les méthodes nouvelles. (...) Tous ces artistes là [les impressionnistes] sont trop facilement satisfaits. Ils dédaignent à tort la solidité des œuvres longuement méditées [...] » (E. Zola, *Ecrits sur l’art*, *Op. cit.*, p. 400).

²⁵ E. Zola, « Les actualistes », 24 Mai 1868, dans *Ecrits sur l’art* d’E. Zola, *Op. cit.*, pp. 210-211.

²⁶ Dès 1863, Baudelaire appelle l’artiste moderne à abandonner les sujets classiques et à chercher « ce quelque chose qu’on nous permettra d’appeler la *modernité* (...) de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternelle du transitoire ». Baudelaire eut une influence notable sur Édouard Manet dont il fut le mentor (voir Ch. Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », dans *Curiosités esthétiques. L’Art romantique et autres œuvres critique de Baudelaire*, Paris, Bordas, 1990, p. 466).

de l'époque tels que Camille Pissarro, Monet, Caillebotte, Armand Guillaumin ou Stanislas Lépine²⁷, sont repris par Zola non seulement dans ses *ekphrasis* mais aussi dans ses descriptions de la ville, qui deviennent des tableaux dans l'œil du peintre imaginaire :

D'abord, au premier plan, au-dessous d'eux, c'était le port Saint-Nicolas, les cabines basses des bureaux de la navigation, la grande berge pavée qui descend, encombrée de tas de sable, de tonneaux et de sacs (...). Puis, au milieu, la Seine vide montait, verdâtre avec de petits flots dansants, fouettée de blanc, de bleu et de rose. Et le pont des Arts établissait un second plan, très haut sur ses charpentes de fer, d'une légèreté de dentelle noire²⁸.

Le découpage de la description se fait en plans, comme celui d'un tableau. Zola accumule les détails réalistes et les couleurs précises. La description suit l'œil du spectateur sur un tableau et, avec un mouvement circulaire, arrive au cœur de la composition : la Cité. Zola, dans sa description même de Paris, en enchevêtrant les codes visuels et littéraires, montre l'importance du développement du genre du paysage urbain.

L'écrivain présente aussi dans son roman le mouvement antiréaliste dont l'influence grandit alors que la fin du siècle approche. Ce contre mouvement qui s'éloigne de plus en plus du réalisme vers l'esthétisme et le symbolisme, prend forme dans le tableau final de Claude. Ainsi Zola trace dans son roman les développements de l'histoire de l'art moderne. On peut cependant se demander si c'est la décadence de l'art qu'il décrit, car pour lui l'art a perdu sa voie en se séparant du naturalisme. Zola se détache très tôt, du point de vue critique, du groupe d'artistes qu'il fréquente dans sa jeunesse. Ce n'est pas qu'il ne comprend pas l'impressionnisme, comme il en est souvent accusé, mais il n'est simplement pas en accord avec leur démarche qui s'éloigne de plus en plus de ses idées naturalistes. En 1886, Manet est mort depuis trois ans, Zola est coupé du cercle impressionniste et la dernière exposition impressionniste de 1886 qui inclut les

²⁷ Joy Newton dans son excellente étude, « Claude Lantier et Stanislas Lépine », a montré que Stanislas Lépine pourrait aussi être un candidat pour cette période de paysage urbain (dans *Emile Zola and the arts*, édité par J.-M. Guieu et A. Hilton, Georgetown, Georgetown University Press, 1988, pp. 15-24).

²⁸ E. Zola, *L'Œuvre*, *Op. cit.*, pp. 246-247.

œuvres de Seurat, Signac, Redon et Gauguin annonce une nouvelle ère en peinture, bien loin des idéaux naturalistes. *L'Œuvre* est donc une histoire de l'art alternative, une justification pour « le bon combat » critique que Zola a mené dans sa jeunesse, justification qu'il réitère en 1896 :

Non, j'ai fait ma tâche, j'ai combattu le bon combat. J'avais vingt-six ans, j'étais avec les jeunes et avec les braves. Ce que j'ai défendu, je le défendrais encore, car c'était l'audace du moment, le drapeau qu'il s'agissait de planter sur les terres ennemies. Nous avons raison, parce que nous étions l'enthousiasme et la foi. Si peu que nous ayons fait de vérité, elle est aujourd'hui acquise. Et si la voie ouverte est devenue banale, c'est que nous l'avons élargie, pour que l'art d'un moment puisse y passer²⁹.

Le roman de Zola rejoint le but essentiel de sa critique d'art : « son importance actuelle est donc de marquer les mouvements d'école qui se produisent (...). Le public, que l'originalité effare, a besoin d'être rassuré et guidé »³⁰.

Zola, passionné d'images, s'intéresse très tôt à la critique d'art que les tableaux présentés dans *L'Œuvre* exposent indirectement. Comme la création artistique, la critique d'art pour Zola se doit d'être engagée :

Moi, je vois autrement. Je n'ai guère souci de beauté ni de perfection. Je me moque des grands siècles. Je n'ai soucis que de vie, de lutte, de fièvre. Je suis à l'aise parmi notre génération. (...) Il n'y a plus de maîtres, plus d'écoles. Nous sommes en pleine anarchie, et chacun de nous est un rebelle qui pense pour lui, qui crée et se bat pour lui. L'heure est haletante, pleine d'anxiété : on attend ceux qui frapperont le plus fort et le plus juste, dont les poings seront assez puissants pour fermer la bouche des autres, et il y a au fond de chaque nouveau lutteur une vague espérance d'être ce dictateur, ce tyran de demain³¹.

Zola commence sa série des Salons par un article intitulé « Un Suicide »³². Ce texte donne instantanément le ton révolutionnaire de sa critique ; les luttes du monde de l'art sont une question de vie ou de mort. Zola approche la critique d'art de façon naturaliste, il se fonde sur l'observation et l'analyse et

²⁹ E. Zola, *Ecrits sur l'art*, Op. cit., pp. 473.

³⁰ « La critique contemporaine », *Ibid.*, p. 11.

³¹ « Mes Haines », *Ibid.*, p. 39.

³² « Un suicide », *Ibid.*, pp. 87-89.

considère que son rôle essentiel est la présentation et l'explication des œuvres au public :

Elle [la critique] ne se donne plus la mission pédagogique de corriger, de signaler des fautes comme dans un devoir d'élève, de salir les chefs-d'œuvre d'annotations de grammairiens et de rhétoriciens. (...) La critique s'est élargie, est devenue une étude anatomique des écrivains et de leurs œuvres (...). La critique expose, elle n'enseigne pas³³.

Le roman d'art est donc l'occasion de présenter des études de cas de tableaux et de leur réception critique, tout en intégrant une opinion sur ces expérimentations artistiques. Ainsi le tableau de Claude, *Plein air*, présente de façon à peine déguisée le débat critique qui entourait *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet³⁴. Le tableau de Manet connaît précisément le même sort que le tableau imaginaire de Claude : une incompréhension colossale du public qui se concentre sur le sujet du tableau plutôt que sur son intention artistique. Zola, dans son article « Édouard Manet, étude biographique et critique », décrit ainsi le processus créatif du peintre, processus qu'il reprend pour son personnage de Claude :

Les peintres, surtout Edouard Manet qui est un peintre analyste, n'ont pas cette préoccupation du sujet qui tourmente la foule avant tout ; le sujet pour eux n'est qu'un prétexte à peindre (...). Ainsi assurément, la femme nue du *Déjeuner sur l'herbe* n'est là que pour fournir à l'artiste l'occasion de peindre un peu de chair³⁵.

Ce tableau de Manet fit scandale et fit rire à cause de l'opposition de la femme nue et des bourgeois en vestes de velours noir. Dans son roman, Zola met en contexte sa propre critique d'art en décrivant l'environnement social, le contexte historique et l'atmosphère de débat qui entourait la réception critique du tableau. Il réitère aussi dans ce roman sa défense du droit du peintre à abandonner les sujets académiques traditionnels. Rappelons que Manet n'expose jamais avec les impressionnistes et qu'il est considéré par Zola pour son amour de

³³ « La critique contemporaine », *Ibid.*, p. 11.

³⁴ E. Zola, *L'Œuvre*, *Op. cit.*, pp. 52-53, pp. 156-157 et p. 163.

³⁵ E. Zola, « Édouard Manet, étude biographique et critique », *Ecrits sur l'art*, *Op. cit.*, p. 159.

« l'interprétation exacte [...] [et de] l'analyse fidèle », pour sa passion de la lumière vraie et du réel comme un peintre naturaliste³⁶.

De même, le tableau symboliste final de Claude qui annonce sa perte, fait écho à la critique de Zola. Ce dernier a déjà, dans ses critiques d'art, jugé durement Moreau et le symbolisme, en particulier lors de la présentation de *Salomé* au Salon de 1876³⁷ et en 1878 où il décrit les théories artistiques du peintre comme « diamétralement opposées »³⁸ aux siennes, un antiréalisme qui cependant séduit. Pour Zola, en s'éloignant de la vie, le symbolisme est la mort : « Gustave Moreau fait des mythes, c'est-à-dire de la mort, parce qu'il ne peut pas faire des hommes, c'est-à-dire de la vie... »³⁹ dit-il dans une critique acerbe parue dans *Le Journal*. Ainsi, la carrière de Claude, partant de l'idéal de Zola s'écroule dans le symbolisme⁴⁰.

Le personnage de l'artiste

L'évolution artistique du personnage, cette décadence, aux yeux de Zola, de l'art naturaliste vers l'art symboliste suit la condamnation congénitale du peintre et participe donc à la construction du personnage de l'artiste. Claude Lantier est perdu depuis le début du roman, condamné à l'échec par son hérédité. La décadence mentale du peintre s'accélère avec la perte de l'idéal naturaliste, la disparition de la réalité en peinture, la folie de l'œil et le développement de cette hérédité malheureuse. C'est lorsqu'il perd ce contact avec le réel et la nature que l'artiste meurt, et que Claude se suicide.

Le principe chez Zola du génie incomplet victime de son hérédité trouve son reflet dans les œuvres morcelées créées par Lantier. Claude excelle dans l'ébauche :

³⁶ « Mon Salon », *Ibid.*, p. 199.

³⁷ « Le Salon de 1876 », *Ibid.*, p. 343.

³⁸ « L'École française de peinture en 1878 », *Ibid.*, p. 390.

³⁹ E. Zola, 8 juillet 1900, cité par J. Newton : « Zola, Mirbeau et les peintres », dans *Ecrire la peinture*, textes réunis et présentés par P. Delaveau, Paris, Editions Universitaires, 1991, note 6 p. 57.

⁴⁰ La présentation de Zola ne se veut aucunement objective. Par exemple Zola mentionne de façon explicite les dangers de la tentation Romantique et de l'influence d'Eugène Delacroix et de Victor Hugo (E. Zola, *L'Œuvre*, *Op. cit.*, pp. 55-62).

Elle [une académie peinte] était superbe, enlevée avec une largeur de maître ; et, à côté, il y avait encore d'admirables morceaux, des pieds de fillette, exquis de vérité délicate, un ventre de femme surtout, une chair de satin, frissonnante, vivante du sang qui coulait sous la peau. Dans ses rares heures de contentement, il avait la fierté de ces quelques études, les seules dont il fût satisfait, celles qui annonçaient un grand peintre, doué admirablement, entravé par des impuissances soudaines et inexplicables⁴¹.

Cette caractéristique de l'art de Lantier le poursuit à travers ses différentes périodes artistiques. A Bennecourt, Claude produit « quelques études, incomplètes, mais d'une notation charmante dans la vigueur de leur facture, [qui] furent sauvées du couteau à palette et pendues aux murs de la salle à manger »⁴². Les tableaux traduisent visuellement et de façon concrète l'artiste incomplet, incapable de devenir ce « tyran de demain » qui s'impose au public : « C'était sa continuelle histoire, il se dépensait d'un coup, en un élan magnifique ; puis, il n'arrivait pas à faire sortir le reste, il ne savait pas finir »⁴³. C'est une critique que Zola avait faite des impressionnistes qui pour lui travaillent avec trop de hâte et se contentent d'à-peu-près : « [...] tous les peintres impressionnistes pèchent par insuffisance technique »⁴⁴. Le personnage du génie incomplet trouve donc son expression ultime dans l'œuvre inachevée.

L'évolution artistique de Claude est aussi un outil d'écriture réaliste pour ancrer son personnage dans l'actualité artistique de son temps. Afin de créer un phénomène d'« illusion réaliste »⁴⁵ Zola non seulement mentionne des artistes réels – tels que Delacroix ou Courbet – mais il utilise aussi des *ekphrasis* qui fonctionnent comme un réseau de références indirectes. Par exemple la série de tableaux de la période impressionniste de Claude l'associe intimement avec la production artistique de ce groupe. Zola reprend les motifs et les sujets traités par ces artistes. Ainsi le jardin, la « pochade de l'allée d'abricotiers » et « les rosiers géants », lient l'art de Claude à la production artistique de Pissarro à

⁴¹ *Ibid.*, p. 65.

⁴² *Ibid.*, p. 183.

⁴³ *Ibid.*, p. 269.

⁴⁴ E. Zola, « Nouvelles artistiques et littéraires », *Ecrits sur l'art, Op. cit.*, p. 400.

⁴⁵ J'emprunte le terme à Henri Mitterand (*L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, Presses Universitaires de France, « Ecriture », 1994).

Louveciennes et de Monet à Argenteuil⁴⁶ ; les « natures mortes, quatre pommes, une bouteille et un pot de grès, sur une serviette » invoquent Paul Cézanne et Pissarro ; le motif de la « figure habillée en plein soleil (...) à vingt reprises, vêtue de blanc, vêtue de rouge au milieu des verdure, debout ou marchant, à demi allongée sur l'herbe, coiffée d'un grand chapeau de campagne, tête nue sous une ombrelle, dont la soie cerise baignait sa face d'une lumière rose »⁴⁷, rappelle les figures de Monet dans la nature tels *Les Coquelicots* de 1873 ou *La Promenade*, *La Femme à l'ombrelle* de 1875.

Le motif de l'enfant au soleil nous fait penser à Pierre-Auguste Renoir et à Monet peignant leurs fils respectifs⁴⁸. Les « études au bord de l'eau » évoquent Renoir ou Monet qui peint *Au bord de l'eau, Bennecourt* en 1868⁴⁹ ; de même que les « beaux effets de neige »⁵⁰ suggèrent *La Pie, effet de neige, environ de Honfleur* de 1868-69 de Monet, ou le tableau de Pissarro *La Route de Versailles à Louveciennes, effet de neige* de 1869 ou encore la toile d'Alfred Sisley, *La Neige à Louveciennes* de 1878. Zola, sans identifier précisément aucun tableau dans ses courtes *ekphrasis*, évoque d'un trait tout un mouvement en utilisant les motifs les plus communs de ces peintres à cette période. Il va même plus loin en suggérant les techniques spécifiques à ce groupe de peintre comme le travail en série, l'observation de la nature, la réalisation des œuvres en plein air et une peinture qui se concentre sur la lumière et la couleur telles qu'elles sont perçues par l'artiste⁵¹. En faisant appel à la culture visuelle du lecteur Zola inscrit son personnage d'artiste dans l'histoire de l'art par l'image.

Le mot et l'image

L'évolution artistique de Claude est aussi l'occasion pour Zola d'expérimenter différents types d'écriture picturale. L'élément central de la

⁴⁶ Voir par exemple les tableaux de Monet, *Le Jardin à Argenteuil* de 1873 ou *Jardin à Sainte-Adresse* de 1866.

⁴⁷ E. Zola, *L'Œuvre*, *Op. cit.*, p. 182.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 185.

⁵¹ Les séries : « Il la peignit à vingt reprises » (*Ibid.*, p. 182) ; le travail en plein air et l'observation de la nature (*Ibid.*, p. 184).

question de l'écriture visuelle est la description. Roland Barthes, dans *S/Z*, définit la description réaliste ainsi :

Toute description littéraire est une *vue* (...). Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui (plus important que son chevalet), devant une collection ou un continu d'objet inaccessible à la parole dans cette opération maniaque⁵².

L'auteur réaliste est donc une sorte de photographe, qui choisit de nous montrer un point de vue particulier. Le point de vue qu'il adopte (le cadre) est pour Barthes plus important que la façon dont il travaille et présente cette « vue » (le chevalet). Dans les romans d'art, ces deux éléments sont tout aussi importants, car la manière de décrire reflète la vision spécifique du personnage de l'artiste et renforce les *ekphrasis* des tableaux créés par les artistes imaginaires. Au-delà de ce rôle de reproducteur de nature, Zola passe « non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code »⁵³. En effet, en reproduisant la vision du personnage de peintre, il ne décrit pas des paysages, mais procure au lecteur successivement des vues et des perceptions, des esquisses et des tableaux de paysage potentiels. Zola décrit ainsi la vision de Claude de Paris à toutes les saisons :

A toutes les heures, par tous les temps, la Cité se leva devant lui, entre les trouées du fleuve. Sous une tombée de neige tardive, il la vit fourrée d'hermine, au-dessus de l'eau couleur de boue, se détachant sur un ciel d'ardoise claire. Il la vit aux premiers soleils, s'essuyer de l'hiver, retrouver une enfance, avec les pousses vertes des grands arbres du terre-plein. Il la vit un jour de fin de brouillard, se reculer, s'évaporer, légère et tremblante comme un palais des songes. Puis ce furent des pluies battantes qui la submergeaient, la cachaient derrière l'immense rideau tiré du ciel à la terre ; des orages, dont les éclairs la montraient fauve, d'une lumière louche de coupe-gorge, à demi détruite par l'écroulement des grands nuages de cuivre ; des vents qui la balayaient d'une tempête, aiguisant les angles, la découpant sèchement, nue et flagellée, dans le bleu pâli de l'air. D'autres fois encore, quand le soleil se brisait en poussière parmi les vapeurs de la Seine, elle baignait au fond de cette clarté diffuse, sans une ombre, également éclairée partout, d'une délicatesse charmante de bijou taillé en plein or fin⁵⁴.

⁵² R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, « Points/essais », 1976, pp. 61-62.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ E. Zola, *L'Œuvre*, *Op. cit.*, pp. 266-267. Je ne cite ici que la moitié de cette fascinante description.

Les allusions picturales, qui sous-tendent cette description sans donner d'informations précises, rappellent au lecteur des images artistiques familières. Ces images multiples d'un même paysage, à des saisons et à des heures différentes, traduit par des sensations essentiellement visuelles, évoquent les séries de tableaux impressionnistes⁵⁵. L'idée de capturer le temps qui passe dans son expression visuelle – saisons et heures – est essentielle à la peinture de paysage impressionniste. L'écriture de Zola s'adapte à son sujet : il utilise un vocabulaire riche de couleurs et d'évocations de lumière, traduit l'application successive des touches de couleurs par le morcellement des phrases, l'obsession du motif par la répétition de « il la vit » ; il crée un rythme évoquant le *staccato* de la touche impressionniste et établit de nouvelles images avec une rapidité d'exécution correspondant à la pratique impressionniste. Zola lie images et mots en adoptant textuellement le rythme et la vitesse des images évoquées, en intégrant temps et espace⁵⁶. La « description picturale »⁵⁷ telle que la définit Liliane Louvel, se multiplie et devient une galerie, une suite effrénée de tableaux que l'imagination du lecteur doit compléter.

Mais c'est incontestablement dans l'*ekphrasis* que l'expérimentation d'écriture visuelle de Zola est la plus perceptible. L'*ekphrasis*, lente création tentant de reproduire et de dépasser les effets de la peinture, fonctionne de façon inverse à la référence directe, car elle nécessite un approfondissement de la description pour faire exister aux yeux du lecteur des tableaux imaginaires ou réels. Bernard Vouilloux souligne l'importance de l'autonomisation de ces descriptions littéraires de tableaux :

À côté de la description-tableau, se détache ce « genre » nouveau : la « description de tableau », celle qui, se suffisant à elle-même, a pu rompre avec la visée documentaire qui se trouve à son origine ; œuvre en soi, délivrée de ce qu'elle avait pour mission de suppléer, c'est elle qui rend possibles les descriptions de tableaux imaginaires, de Balzac (Frenhofer) à Proust (Elstir) en

⁵⁵ Par exemple Monet fait de nombreuses séries entre 1877 et 1900, comme celles prenant pour sujet la gare Saint-Lazare, la jeune fille à l'ombrelle, la cathédrale, la Tamise ou les nymphéas.

⁵⁶ J'utilise ici un des outils proposés par Liliane Louvel dans son excellent ouvrage : *Texte Image : Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2002, p. 12.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 40-42.

passant par Zola (Claude Lantier). Car cette émancipation coïncide précisément avec la grande période du réalisme que sera le XIX^e siècle⁵⁸.

L'*ekphrasis*, outil « d'illusion réaliste », sorte de poème en prose, est pour Zola une expérience littéraire où il tente de traduire et de surpasser les arts visuels. Les nombreuses *ekphrasis* présentes dans le roman de Zola et caractérisant l'évolution artistique de Claude, permettent à l'auteur d'expérimenter différents types d'écriture picturale. La description de *Plein air* est nourrie de réalisme et de naturalisme :

C'était une toile de cinq mètres sur trois, entièrement couverte, mais dont quelques morceaux à peine se dégageaient de l'ébauche. Cette ébauche, jetée d'un coup, avait une violence superbe, une ardente vie de couleurs. Dans un trou de forêt, aux murs épais de verdure, tombait une ondée de soleil ; seule à gauche, une allée sombre s'enfonçait, avec une tache de lumière très loin. Là, sur l'herbe, au milieu des végétations de juin, une femme nue était couchée, un bras sous la tête enflant la gorge ; et elle souriait, sans regard, les paupières closes, dans la pluie d'or qui la baignait. Au fond, deux autres petites femmes, une brune, une blonde, également nues, luttaient en riant, détachaient, parmi les verts des feuilles, deux adorables notes de chair. Et, comme au premier plan, le peintre avait eu besoin d'une opposition noire, il s'était bonnement satisfait, en y asseyant un monsieur, vêtu d'un simple veston de velours. Ce monsieur tournait le dos, on ne voyait de lui que sa main gauche, sur laquelle il s'appuyait dans l'herbe⁵⁹.

La composition est précise, la taille de la toile est donnée, les sentiments et les attitudes des personnages sont clairement définis. Les détails concernant le thème, les couleurs et les costumes sont clairs et les raisons derrière chaque choix artistique sont données – Zola justifie par exemple les deux lutteuses par le contraste chair et verts et l'homme en velours noir au premier plan par le besoin d'opposition de couleur. La description analytique de ce tableau suit le pinceau minutieux du peintre naturaliste.

Pour la période impressionniste de Claude, Zola ne décrit que les motifs et le mode de travail répétitif et en plein air de l'artiste imaginaire. Cependant les motifs sont si évocateurs qu'il n'a pas besoin de décrire de façon plus approfondie le style :

⁵⁸ B. Vouilloux, *La Peinture dans le texte*, Paris, CNRS éditions, 1994, p. 53.

⁵⁹ E. Zola, *L'Œuvre*, *Op. cit.*, pp. 52-53.

Il la peignit à vingt reprises, vêtue de blanc, vêtue de rouge au milieu des verdure, debout ou marchant, à demi allongée sur l'herbe, coiffée d'un grand chapeau de campagne, tête nue sous une ombrelle, dont la soie cerise baignait sa face d'une lumière rose⁶⁰.

Comme pour la description de la Cité, l'accumulation des images, la rapidité de la composition et le rythme soutenu de la description évoque l'impressionnisme. Pour chaque image, Zola concentre sa description sur les couleurs dominantes, les contrastes et les effets de lumière. Plus tard, quand Claude réfléchit sur son succès de Bennecourt, Zola analyse et décrit son style de façon plus précise :

Comme il le disait à Bennecourt, il tenait son plein air, cette peinture d'une gaieté de tons chantante (...) avec des œuvres d'une notation si personnelle, où pour la première fois la nature baignait dans la vraie lumière, sous le jeu des reflets et la continuelle décomposition des couleurs⁶¹.

Cette formule définit à la fois le mode d'écriture de l'impressionnisme littéraire et les expérimentations picturales de l'art impressionniste : individualité, nature, lumière et décomposition des couleurs.

Pour ses *ekphrasis* actualistes, Zola compose son tableau imaginaire différemment, il se concentre sur l'effet photographique : les détails du premier plan sont opposés à un fond flou qui semble se dissoudre.

Le sujet qu'il traita fut un coin de la place du Carrousel, à une heure, lorsque l'astre tape d'aplomb. Un fiacre cahotait, au cocher somnolent, au cheval en eau, la tête basse, vague dans la vibration de la chaleur ; des passants semblaient ivres, pendant que, seule, une jeune femme, rose et gaillarde sous son ombrelle, marchait à l'aise d'un pas de reine, comme dans l'élément de flamme où elle devait vivre. Mais ce qui, surtout, rendait ce tableau terrible, c'était l'étude nouvelle de la lumière, cette décomposition, d'une observation très exacte, et qui contrecarrait toutes les habitudes de l'œil, en accentuant des bleus, des jaunes, des rouges, où personne n'était accoutumé d'en voir. Les Tuileries, au fond, s'évanouissaient en nuée d'or ; les pavés saignaient, les passants n'étaient plus que des indications, des taches sombres mangées par la clarté trop vive⁶².

Les couleurs aigües, les expressions définies et le réalisme extrême du premier plan, contrastent avec le fond de la toile vague qui n'est suggéré que par des traces de lumière et des sensations plutôt que par des couleurs. Zola complète sa

⁶⁰ *Ibid.*, p. 182.

⁶¹ *Ibid.*, p. 237.

⁶² *Ibid.*, p. 239.

description des impressions visuelles avec des sensations physiques diverses : la chaleur, l'ivresse, la violence corporelle du soleil – « les pavés saignaient ». L'auteur expérimente ici un type d'écriture picturale qui se rapproche de « l'écriture artiste » des frères Goncourt, se tournant vers un effet de synesthésie, tentant de recréer l'effet et les sensations physiques de la nature plutôt que de la peinture. Zola s'approprie ici le naturalisme poétique et maniériste utilisé par les frères Goncourt⁶³.

Finalement pour le dernier tableau de Claude, Zola modifie complètement son approche de l'écriture visuelle :

Il s'éveillait enfin de son rêve, et la Femme, vue ainsi d'en bas, avec quelques pas de recul, l'emplissait de stupeur. 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, entre les colonnes précieuses des cuisses, sous la voûte sacrée du ventre ? Était-ce lui qui, sans le savoir, était l'ouvrier de ce symbole du désir insatiable, de cette image extra-humaine de la chair, devenue de l'or et du diamant entre ses doigts, dans son vain effort d'en faire de la vie⁶⁴ ?

Dans cette *ekphrasis*, Zola ne fait plus de référence ni à la nature ni à la peinture. Son image est composée de références textuelles à l'architecture et à l'orfèvrerie. Ce ne sont plus le réel et la peinture qui intéressent Claude mais l'édifice, la construction symbolique du tableau. Le type d'écriture adopté par Zola se rapproche de l'écriture de Huysmans dans *À rebours* publié en 1884. Avec ce roman, Huysmans renie l'esthétique naturaliste pour se plonger dans un monde d'artificialité et de décadence, reprenant les thèmes et les images symbolistes. Comme la tortue de Des Esseintes qui meurt sous le poids des bijoux incrustés dans sa carapace, la femme imaginaire de Lantier perd la vie dans l'or et le diamant⁶⁵.

⁶³ Pour plus de détails concernant Zola et l'écriture artiste des Goncourt voir A. Pagès, « Zola/Goncourt : Polémiques autour de l'écriture artiste » dans *Les Frères Goncourt : Art et Écriture*, édition préparée par J.-L. Cabanès, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, pp. 315-321.

⁶⁴ E. Zola, *L'Œuvre*, *Op. cit.*, p. 391.

⁶⁵ « Elle [la tortue] ne bougeait toujours point, il la palpa ; elle était morte. Sans doute habituée à une existence sédentaire, à une humble vie passée sous sa pauvre carapace, elle n'avait pu supporter le luxe éblouissant qu'on lui imposait, la rutilante chape dont on l'avait vêtue, les

Ainsi Zola modifie son mode d'écriture picturale pour accentuer les différences stylistiques des tableaux imaginaires et souligner la décadence artistique du personnage. C'est pour Zola l'occasion d'expérimenter différents types d'écriture picturale et il y a une rupture certaine de l'écriture entre les *ekphrasis* de son premier à son dernier tableau.

Finalement nous pouvons nous demander dans quelle mesure cette évolution artistique nourrit un débat essentiellement littéraire, celui du naturalisme. A l'époque où Zola publie *L'Œuvre*, le groupe des écrivains naturalistes n'est plus si solide. Et Zola, populaire partout en Europe, est, avec l'avancée du symbolisme, attaqué de toutes parts en France. Les Goncourt et Daudet prennent leurs distances⁶⁶. Le groupe naturaliste de Medan se désagrège. Huysmans, prenant la défense des symbolistes dans sa critique d'art, admire les œuvres de Moreau et publie *À rebours* qui rejette les principes naturalistes. Ainsi il semble que la décadence artistique des œuvres de Claude reflète dans une certaine mesure la décadence littéraire du naturalisme.

L'évolution artistique du personnage de Zola, ancrée dans les tableaux imaginaires de Lantier, sert des objectifs multiples. Ces tableaux illustrent les théories artistiques et les principes critiques de Zola tout en présentant une histoire anti-académique de l'art de son époque. Les tableaux servent à mieux définir le personnage de peintre en traçant sa décadence artistique et ses déficiences héréditaires. Ils sont aussi l'occasion pour Zola d'expérimenter une variété de styles d'écriture picturale et de mettre en scène visuellement la décadence du monde littéraire naturaliste.

L'Œuvre est l'enfant de la crise esthétique de la fin du XIXe siècle, crise que Zola identifiait dès 1866 dans « Mes Haines » :

pierreries dont on lui avait pavé le dos, comme un ciboire. » (J.-K. Huysmans, *À Rebours*, Paris, pour les cent bibliophiles, 1903, pp. 53-54).

⁶⁶ Les tensions, qui commencent avec le succès de *Thérèse Raquin*, s'intensifient en particulier lorsqu'Edmond de Goncourt accuse Zola de lui avoir volé des motifs de *Manette Salomon* pour créer *L'Œuvre* et de n'être « qu'un ressembleur en littérature » (voir E. & J. de Goncourt, *Journal*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, t. II, pp. 1237-1238).

Nous sommes en pleine anarchie, et, pour moi, cette anarchie est un spectacle curieux et intéressant. Certes, je regrette le grand homme absent, le dictateur, mais je me plais au spectacle de tous ces rois se faisant la guerre, de cette sorte de république où chaque citoyen est maître chez lui. Il y a là une somme énorme d'activité dépensée, une vie fiévreuse et emportée. On n'admire pas assez cet enfantement continu et obstiné de notre époque ; chaque jour est signalé par un nouvel effort, par une nouvelle création. La tâche est faite et reprise avec acharnement⁶⁷.

C'est cette anarchie et cette production fiévreuse que l'évolution artistique de Claude porte en elle.

⁶⁷ E. Zola, « Mes Haines, causeries littéraires et artistiques », *Ecrits sur l'art, Op. cit.*, p. 72.