

Arcanes de la création

Cours, fiches & citations

Elias Kirkwood

PSI — Collège Stanislas

Année 2026 - 2027

Table des matières

Partie I : *Ion & La République* (livre X, 595a-608b)

1. Lecture linéaire	4
1.1 <i>Ion</i>	4
1.1.1 Début de dialogue (530a-531c)	4
1.1.2 Ion ne peut pas être un artiste (531d-533c)	4
1.1.3 Un interprète des interprètes (533d-536d)	5
1.1.4 La spécificité des arts (536e-540a)	5
1.1.5 Un grand stratège refoulé (540d-541c)	6
1.1.6 Accouchement (541d-542b)	6
1.2 <i>La République</i> (livre X, 595a-608b)	7
1.2.1 Exposition de la thèse (595a-596a)	7
1.2.2 Imitation et dégradation ontologique (596b-597d)	7
1.2.3 L'imitation dans les arts (597e-601a)	8

Partie II : *L'Œuvre*

1. L'art en 1860	10
1.1 La critique traditionnelle... ..	10
1.2 ...d'un genre nouveau	10
1.3 Une école nouvelle	10
2. Présentation de <i>l'Œuvre</i>	11
2.1 Un roman autobiographique	11
2.2 Un roman sur l'art	11
2.3 Un manifeste naturaliste	12
3. Lecture linéaire	13
4. <i>L'Œuvre</i> et les <i>Arcanes de la création</i>	14
4.1 Peindre, une passion exclusive	14
4.1.1 Un peintre de génie	14
4.1.2 Une ambition démesurée	15
4.1.3 Les affres de la création	16
4.2 Écrire en naturaliste	18
4.2.1 Un double de Zola	18
4.2.2 Un projet naturaliste	19
4.2.3 Les douleurs de l'enfantement	20
4.3 <i>L'Œuvre</i> , une création en elle-même	21
4.3.1 Des descriptions colorées	21
4.3.2 Une structure mûrement préparée	22
4.4 Conclusion	23

PARTIE I

Ion

La République (livre X)

Lecture linéaire

1.1 *Ion*

1.1.1 Début de dialogue (530a-531c)

Dans 530a-b, on remarque que :

1. Socrate demande beaucoup à Ion d'où il vient et où il va, insistant ainsi sur le vagabondage que représente la rhapsodie. L'inspiration est un état dans lequel le rhapsode est hors de soi, étranger à sa propre raison.
2. Socrate reconnaît la compétition et la victoire comme les seules finalités de la rhapsodie (« concours », « remporter la victoire »)

Socrate : Dis-nous, as-tu pris part au concours ? et comment t'es-tu sorti ?

Ion : Nous avons remporté les premiers prix, Socrate !

— Platon, *Ion*, 530a

La familiarité du « dis-nous », sans doute ironique de la part de Socrate, est une manière de se moquer de l'expression habituelle des rhapsodes, qui doivent utiliser le pluriel de majesté (par exemple Ion dès sa réponse).

Socrate : Car il sied à cet art [des rhapsodes] que votre personne soit couverte de parures et que vous ayez l'air d'être aussi beaux que possible. Mais en même temps, cet art exige que vous passiez votre vie en compagnie de plusieurs bons poètes.

— Platon, *Ion*, 530b

Socrate met là sur le même plan ce qui « sied » à l'art du rhapsode et « ce qui lui est nécessaire », c'est-à-dire sa connaissance. C'est une critique qui renvoie la rhapsodie à un simple art du spectacle.

Socrate : On ne deviendrait jamais rhapsode, si on n'arrivait à comprendre ce que veut dire le poète. C'est donc au rhapsode de se faire l'interprète, auprès de ses auditeurs, de la pensée du poète.

— Platon, *Ion*, 530c

Ion : Aucun autre homme qui ait jamais vu le jour n'a pu exprimer sur Homère des pensées aussi nombreuses et aussi belles que les miennes.

— Platon, *Ion*, 530d

Socrate parle d'une « démonstration » (530d), c'est-à-dire d'une conférence publique, et rapproche de cette manière les rhapsodes des sophistes, ce qui est péjoratif.

En 531b, Socrate évoque la divination. En général, lorsqu'elle consiste à interpréter des signes extérieurs, elle est critiquée par Platon ; en revanche, lorsqu'elle est résulte d'une inspiration, le philosophe la tient en plus grande faveur.

1.1.2 Ion ne peut pas être un artiste (531d-533c)

Socrate : Les autres poètes ne traitent-ils pas de ces mêmes sujets ?

Ion : Oui, mais vois-tu Socrate, ils n'ont pas composé comme Homère l'a fait !

Socrate : Comment alors ? Plus mal ?

Ion : Oui, beaucoup plus mal !

— Platon, *Ion*, 531d

C'est là une évaluation tout à fait subjective et peu technique de la poésie.

Dans 531d-532a, Socrate convient avec Ion qu'un expert dans un domaine (par exemple les nombres, *ie.* l'arithmétique) possède une compétence de jugement : distinguer ceux qui parlent de ce domaine convenablement et ceux qui en parlent mal. Réciproquement, quiconque peut juger ce que disent des gens à propos d'un même domaine en est un expert, c'est-à-dire qu'il en possède l'art, la *technè*. On obtient apparemment une caractérisation de l'art selon Platon :

Posséder l'art d'un domaine $\iff$ Être capable de juger tous ceux qui en parlent

Par analogie, Socrate applique alors le même raisonnement à la poésie pour remettre en question l'expertise de Ion, qui avoue lui-même ne connaître et n'être intéressé que par Homère :

Ion : *Lorsqu'on s'entretient de n'importe quel autre poète, [...] je suis incapable de rien proposer de valable.*
— Platon, *Ion*, 532b-c

Il ne peut pas légitimement dire que les autres poètes composaient « *beaucoup plus mal* » et n'est donc pas capable de juger précisément, objectivement et techniquement les autres poètes. Ainsi il ne possède pas l'art de la poésie, car sinon il serait capable de détailler en quoi les autres poètes ont tort ou raison, et plus généralement de parler de tous les poètes.

Socrate : *Il est évident pour tout le monde que tu es impuissant à parler d'Homère en vertu d'un art ou d'une science.*
— Platon, *Ion*, 532c

Socrate : *Quant à moi, je ne dis que des vérités vraies, comme c'est naturel chez un homme dépourvu de toute compétence particulière !*
— Platon, *Ion*, 532d

Socrate reprend les expressions d'Ion lorsqu'il s'agissait d'Homère pour parler d'un imaginaire pseudo-spécialiste de peinture ou de sculpture et mettre ainsi en évidence l'absurdité de la prétention d'Ion à être un expert en poésie.

1.1.3 Un interprète des interprètes (533d-536d)

Socrate utilise l'analogie de l'aimant (« *la pierre qu'Euripide a nommé Magnétis* » (533d)) pour exposer sa théorie de l'inspiration, et comment elle se transmet. Il en rappelle d'abord les caractéristiques :

Socrate : *Cette pierre [...] fait passer en ses anneaux une force qui leur donne le pouvoir d'exercer à leur tour le même pouvoir que la pierre. En sorte qu'il se forme parfois une très longue chaîne [...] d'anneaux de fer suspendus les uns aux autres.*
— Platon, *Ion*, 533d

Puis il met en évidence l'analogie, l'aimant étant remplacé par les Muses, c'est-à-dire les filles de Zeus qui donnent aux poètes le don de la mémoire et de la composition poétique. Ainsi, quand on dit qu'un poète est « possédé », ce n'est pas si loin de la vérité.

Socrate : *La Muse à elle seule, transforme les hommes inspirés du dieu. Et quand par l'intermédiaire de de ces êtres inspirés, d'autres hommes reçoivent l'inspiration du dieu, eux aussi se suspendent à la chaîne.*
— Platon, *Ion*, 533e

Socrate : *Ce n'est pas grâce à un art que les poètes profèrent leurs poèmes, mais grâce à une puissance divine. [...] Les poètes ne sont rien que des interprètes des dieux, et chacun d'entre eux est possédé par le dieu qui s'empare de lui.*
— Platon, *Ion*, 534c-e

Socrate et Ion en concluent, que puisque les rhapsodes sont eux-mêmes des interprètes de poètes, ils ne sont que des « *interprètes d'interprètes* » (535a) .

De plus, les spectateurs sont les derniers maillons de la chaîne qui remonte jusqu'au dieux, et dont le rhapsode n'est qu'un intermédiaire. En effet, un homme qui « *en plein milieu de sacrifices et de fêtes, commence[rait] à pleurer* » (535d) ou bien se met à « *en présence de vingt mille personnes qui sont ses amis, se met[trait] à ressentir de la peur* » (535d) n'a pas toute sa raison. C'est pourtant ce qui se passe, Ion le concède, lorsqu'il récite Homère devant un public. La seule explication rationnelle est donc que les spectateurs soient eux-mêmes sous l'emprise des dieux, à travers le rhapsode.

Ce quasi-monologue permet à Socrate de répondre à la question posée par Ion en 532b et 533c : « *pourquoi à propos d'Homère trouve[-t-il] facilement quoi dire, tandis qu'à propos des autres* » (536d) il se met à « *somnoler* » (533c) ? Premièrement, on l'aura compris, Ion parle d'Homère par inspiration divine et non pas par effet d'un art, et de surcroît, cette inspiration a pour condition la privation de raison, ce que Socrate a illustré avec l'image de la chaîne d'anneaux, tous possédés par l'aimant.

1.1.4 La spécificité des arts (536e-540a)

Socrate se sert ensuite de l'exemple d'un sujet très précis abordé par Homère, à savoir l'art du cocher. Cherchant les vers, Ion y voit l'occasion de faire sa récitation, à laquelle le philosophe mettra vite fin avec le « *Cela suffit !* » (537b) , indiquant que lorsqu'Ion est lancé, il serait prêt à réciter interminablement.

Dans une première étape du raisonnement, Socrate établit que deux arts font connaître deux ensemble de choses différentes, mais surtout mutuellement exclusives.

Socrate : En m'appuyant sur le fait que tel art représente la science de tels objets, et que tel autre art représente la science de tels autres objets, je dis que, dans ce cas, cet art-ci est différent de cet art-là. [...] Est-il nécessaire que le même art fasse connaître les mêmes choses ?

Ion : A mon avis, il en est ainsi pour tous les arts, Socrate

Socrate : Donc si un individu ne dispose pas de tel ou tel art, il ne sera pas bien capable de bien connaître les propos ou les actes qui relèvent de l'art en question ?

Ion : Tu dis vrai.

— Platon, *Ion*, 537d-538a

Autrement dit, les arts forment une partition de l'ensemble des connaissances :

$$A \in \text{Arts} \iff \forall c \in A.\text{connaissances}, \nexists B \in \text{Arts}, \begin{cases} A \neq B \\ c \in B \end{cases}$$

Bien que Ion soit un spécialiste d'Homère, il ne possède pas la science du cocher, et n'est donc, par l'équivalence, le mieux à même de savoir si Homère a raison ou tort à propos de l'art du cocher, et il en est de même avec les médecins et les pêcheurs. Ion le concède.

Sur la forme, Socrate utilise en 538e un artifice d'exposition : il fait parler Ion, sans doute pour se permettre de se donner lui-même, au lieu du rhapsode, les réitations d'Homère : « Si tu me demandais : « Eh bien, Socrate [...] trouve moi aussi les passages qui relèvent de la compétence du devin et de la divination » » (538e)

Le philosophe piège alors Ion, qui insiste que tous les passages de l'*Odyssée* appartiennent au domaine de l'art du rhapsode, alors même qu'il a convenu plus tôt que les domaines de science des arts sont mutuellement exclusifs. Son affirmation revient donc à nier l'existence de l'art du cocher, du médecin et du pêcheur, ou bien celle de l'art de la rhapsodie (puisque ces arts sont bien entendus différents).

1.1.5 Un grand stratège refoulé (540d-541c)

Après l'avoir prétentieusement affirmé, Ion avoue ne pas savoir davantage ce qu'il sied de dire qu'un « pilote [qui] commande un bateau battu par la tempête » (540b), qu'un médecin, qu'un esclave à « esclaves quand elles deviennent farouches » (540c), ou qu'une « femme [...] au sujet du travail des laines » (540d).

Par contre, il maintient pouvoir parler comme un stratège, et que cette compétence lui vient de l'art du rhapsode. Pourtant, il semble clair que quelqu'un qui s'y connaît à la fois sur les chevaux et la cithare répondra aux questions à propos de chevaux en vertu de ses connaissances sur l'art équestre et à celles sur la musique en vertu de celles sur la cithare. Socrate veut que Ion dise qu'il s'y connaît sur l'art de la guerre en vertu de ses compétences en stratégie, et non pas en tant que rhapsode, mais Ion insiste n'y voir aucune distinction. Cependant, il admettra ensuite que Rhapsode $\subsetneq$ Stratège.

Socrate ne peut s'empêcher de remettre en question ce talent de stratège, dont Ion se proclame aussi le meilleur de Grèce :

Socrate : Pourquoi donc enfin, Ion, au nom des dieux, étant le meilleur des Grecs à ces deux égards [...] fais-tu le rhapsode [...] mais n'es-tu pas stratège ? Crois-tu que les grecs ont grand besoin d'un rhapsode tout couronné d'une couronne d'or, mais qu'il n'ont aucun besoin d'un stratège ?

— Platon, *Ion*, 541c

1.1.6 Accouchement (541d-542b)

Socrate reproche d'abord à Ion d'avoir peu collaboré dans leur conversation.

Socrate : Si tu dis la vérité quand tu declares que c'est grâce à un art et à une science que tu es capable de louer Homère, tu agis mal ! Toi qui as promis que tu savais beaucoup de belles choses sur Homère, toi qui as prétendu en donner démonstration, tu me trompes, et [...] c'est toi qui ne veux même pas dire quels sont ces sujets sur lesquels tu as le talent de parler. [...]

Tu prends toutes les formes, tu te retournes sens dessus-dessous, jusqu'au moment où, ayant réussi à m'échapper, tu réapparaîs en stratège, pour éviter de me donner la démonstration qui me fasse voir combien tu es habile en science homérique !

— Platon, *Ion*, 541e

Pour terminer, il lui propose une alternative, à laquelle la réponse d'Ion ne se fait pas attendre.

Socrate : *Donc si, tu es le détenteur d'un art, et si [...] après avoir promis de me faire une démonstration sur Homère, tu te mets à me tromper, c'est que tu agis mal !*

Mais si tu n'es pas le détenteur d'un art, si tu es au contraire, par une faveur divine, le possédé d'Homère, et si c'est en ne sachant rien que tu dis beaucoup de belles choses à propos de ce poète [...], tu ne fais rien de mal.

Choisis donc si tu veux que nous te considérions comme un homme qui agit mal ou comme un homme divin !

— Platon, *Ion*, 542a

Ce qui permet de conclure :

Socrate : *Nous te conférons, Ion [...], d'être, quand tu fais ta louange d'Homère, une homme divin, au lieu d'une homme de l'art [rhapsodique].*

— Platon, *Ion*, 542b

1.2 *La République* (livre X, 595a-608b)

1.2.1 Exposition de la thèse (595a-596a)

Socrate commence par rappeler à Glaucon que la cité qu'ils ont fondée « *le plus correctement possible* » est une cité de justice, en particulier grâce à leur position sur la poésie.

[Une des raisons] est le rejet absolu de cette partie de la poésie qui est imitative. [...] Il me semble que toutes les œuvres de ce genre déforment l'esprit de leur auditoire, à moins que ceux qui les entendent ne possèdent l'antidote, c'est-à-dire la connaissance de ce qu'elles sont réellement.

— Platon, *La République*, 595a-b

Ajoutons que Socrate considère les poètes tragiques comme des poètes imitatifs, et a peine de critiquer Homère. Pourtant, c'est un homme de vérité et « *le respect pour un homme ne doit pas passer avant le respect pour la vérité* » (595b).

1.2.2 Imitation et dégradation ontologique (596b-597d)

Glaucon avouant ne pas être capable de définir l'imitation, Socrate lui propose de l'y aider avec la « *méthode habituelle* » (596c), à savoir une succession de questions et de réponses et le recours à la dialectique des formes ; comme dans les livres précédents, mais appliqué à des objets du monde sensible au lieu de prédicats moraux.

Socrate pose à Glaucon un piège rhétorique, en introduisant un artisan « *tout à fait admirable* » (596d) qui serait capable de produire « *tous les objets que tous les artisans manuels font chacun pour [leur] compte* » (596c). En admettant que cet homme « *habile* » n'est pas un démiurge, il ne fabrique pas la forme en elle-même, Glaucon est incrédule quant à l'existence d'un tel artisan. Pourtant, lui-même en serait tout à fait capable, simplement en tendant un miroir.

Certes, l'image d'un lit par miroir n'est justement pas un lit *tel que produit par menuisier*, mais une image, une « *apparence* » (596e) ; néanmoins, d'après Socrate, c'est toujours un lit, différent de l'idée d'un lit ou de celui fabriqué par un artisan.

Socrate explique alors qu'il y a trois lits : l'idée de lit, le lit fabriqué par le menuisier et le lit reflété par le miroir.

A noter que l'idée du lit, c'est le lit *par nature* et non pas *dans la nature*. En effet, toute la nature, dans sa richesse, est déjà une imitation du monde des formes, c'est-à-dire l'unique nature véritable, créé et pensé par un démiurge, qui est l'auteur de l'ensemble des formes du monde intelligible.

Socrate : *Pour ce qui est du dieu [...], il a produit ce lit unique qui est lui-même ce qui est un lit. [...] S'il en produisait ne fût-ce que deux, aussitôt il en apparaîtrait un autre unique, [...] et celui-ci serait le lit véritable, et non les deux autres.*

— Platon, *La République*, 597c

Pour justifier l'unicité de l'idée de lit, Socrate fait appel (cf. *Timée*, 31a) à l'argument dit « du troisième homme » : par l'absurde, s'il existait L_1 et L_2 deux formes fondamentales et différentes de lit, alors il existerait une forme de lit L^* plus générale, englobante, de manière à ce que L_1 et L_2 s'identifient bien à des lits L^* ; alors L_1 et L_2 ne seraient pas des formes fondamentales.

Autrement dit, il appartient au concept de forme d'être unique pour tout ce qu'elle subsume, et s'il devait en surgir plus d'une, alors nécessairement, une troisième surgirait pour les unifier.

Le lit de l'artisan est une imitation de l'idée de lit, et le lit reflété par le miroir est une imitation de l'artisan. Ainsi, le lit reflété par le miroir est une imitation d'une imitation et à chaque étape, l'essence s'en trouve diminuée.

1.2.3 L'imitation dans les arts (597e-601a)

Socrate applique d'abord ce raisonnement à la peinture, et convient avec Glaucon qu'elle est imitation de l'apparence, qui est déjà une forme diminuée de la fabrication de l'artisan (c'est une vue sous un angle bien spécifique).

L'art de l'imitation est donc bien éloigné du vrai, et c'est apparemment pour cette raison qu'il peut façonner toutes choses : pour chacune, en effet, il n'atteint qu'une petite partie, et cette partie n'est elle-même qu'un simulacre.

— Platon, *La République*, 598b

Un peintre est *bon* lorsqu'il sait peindre tout sans rien en connaître vraiment, et justement, il serait naïf de croire qu'ils ont réellement la science des choses qu'ils peignent.

Il en est de même pour la poésie : il y a, dans l'ordre, la vérité idéale, le roi (c'est-à-dire le héros historique) et le poème (voir 597e).

Cette dépréciation de la valeur de l'art, autant de la poésie que les arts visuels, est fondée deux arguments distincts :

1. Un argument ontologique, qui place la représentation dans un état de pur simulacre,
2. Un argument politique, car l'art est privé d'utilité politique ; en particulier, la poésie véhicule des modèles corrupteurs.

Et en plus de la poésie, il s'attaque aux poètes eux-mêmes en généralisant sa critique des imitateurs : les poètes ne pourraient prétendre à la connaissance parce qu'il ne reconnaissent pas la distance qui les sépare des objets dont ils écrivent, en particulier des choses divines. Pour en arriver à cette conclusion, Socrate rappelle d'abord présupposé et propose de le déconstruire :

Socrate : *Nous entendons certaines gens prétendre que les poètes tragiques connaissent tous les arts [...] et même les choses divines. Car il est nécessaire qu'un bon poète [...] possède le savoir requis pour créer [...]. Il faut donc examiner si les gens qui tiennent ces propos ont connu de tels imitateurs et ont été trompés par eux au point que, voyant leurs œuvres, ils n'ont pas pris conscience qu'elles étaient éloignées du réel, étant en troisième position par rapport à ce qui est, et pensée que même sans connaître la vérité, il est néanmoins facile de les produire.*

— Platon, *La République*, 598e-599a

Au-delà de faux savants, Socrate accuse les poètes de tromper le public pour « *passer aux yeux du grand nombre pour des gens qui parlent bien* » (599a) .

Son premier argument est que si quelqu'un a le choix de créer quelque chose ou de faire de simples copies, il choisira sans doute de créer, « *car l'honneur et l'utilité seraient sans comparaison* » (599b) comme le dit Glaucon.

Il se concentre ensuite sur Homère, lequel se trouverait d'après Socrate en seulement « *deuxième position* » (599d) dans la gradation des imitations, ou du moins dans les domaines comme le « *commandement des armées, l'administration des cités et, au sujet de l'être humain, l'éducation* » (599c) . Il lui laisse en effet le profit du doute sur tous les autres domaines abordés, comme la médecine. Et Glaucon admet qu'on n'a jamais entendu parler d'exploits (réels) d'Homère dans ces domaines, en public comme en privé, par exemple :

Socrate : *Mais peut-on rappeler une guerre qui ait eu lieu de son temps, une guerre menée avec succès, et qu'Homère aurait conduite en position de commandement [...] ?*

Glaucon : *Aucune.*

Socrate : *Mais a-t-il la réputation d'être un homme expert dans les travaux publics, lui attribue-t-on de nombreuses idées ingénieuses [...] ?*

Glaucon : *On ne rapporte rien de tel.*

Socrate : *Mais ce qu'il n'a pas réalisé pour la vie publique, l'a-t-il fait pour des gens en privé ? [...]*

Glaucon : *On ne rapporte rien de tel.*

— Platon, *La République*, 600a

Socrate utilise enfin la biographie d'Homère et la sociologie de son public pour prouver que la poésie n'est pas une science éducative : si Homère avait eu la science de la vertu, il aurait fondé une école ; puisqu'il a vécu en poète errant, c'est qu'il n'était qu'un imitateur stérile, puisque même des sophistes comme Protagoras ou Prodicos ont des foules de jeunes disciples qui les suivent aveuglément.

PARTIE II

L'Œuvre

L'art en 1860

1.1 La critique traditionnelle...

Pour les artistes il n'est pas aisé, au XIX^e siècle, de faire connaître et reconnaître : il n'y a pas encore de galeries d'exposition. le seul moyen de montrer ses œuvres au « grand » public est le Salon officiel, mais encore faut-il que l'œuvre soit sélectionnée par le jury.

Au début du siècle, il s'ouvre volontiers à de jeunes artistes romantiques, mais ça ne dure pas, et les critères utilisés par le jury demeurent très figés : les tableaux sont jugés grotesques et mauvais. En réponse aux plaintes de jeunes artistes, Napoléon III crée en 1863 le Salon des refusés, voulu plus progressiste, mais il n'en est rien. De même, une réforme du Salon officiel donne le pouvoir de choisir un nouveau jury aux décorés et médaillés précédent, qui apprécient donc les coutumes strictes du passé.

Le Salon est donc un lieu de pouvoir, où les artistes doivent se plier à des critères esthétiques et moraux, et où la critique joue un rôle déterminant, car elle est peu favorable aux innovations contemporaines : elle préfère la peinture d'histoire et des nus de déesses et de nymphes à l'art dit moderne.

Cependant pour le public, qui afflue tous les ans au Salon — cela s'explique par une bourgeoisie urbaine éduquée et une alphabétisation rapide des classes populaires —, la préférence va à l'art qui reproduit fidèlement la réalité.

1.2 ...d'un genre nouveau

Les jeunes artistes de la deuxième moitié du XIX^e siècle connaissent très bien les œuvres de l'Antiquité classique et de la Renaissance – contrairement à la réputation d'ignorants qui leur est alors faite –, mais ils veulent s'en affranchir comme source d'inspiration permanente. Et bien que la bourgeoisie accepte une certaine part d'innovation, elle refuse une rupture totale avec le passé ; au contraire, dans sa quête de devenir l'élite du pays, elle se veut rassurante, et préfère une continuité.

Une hiérarchie des genres était communément admise : une peinture d'histoire au premier rang, suivie des portraits, puis des paysages (et des animaux) et les natures mortes au dernier rang. Elle est réfutée par les peintres modernes qui choisissent volontiers les sujets les plus familiers.

Est-ce qu'une botte de carottes, oui, une botte de carottes ! étudiée directement, peinte naïvement, dans la note personnelle où on la voit, ne valait pas les éternelles tartines de l'École ?

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 93

Ils ne cherchent plus à montrer la nature, mais l'impression qu'elle produit sur eux. En outre, en refusant le noir que prône la peinture académique, ils font de la lumière l'élément central de leurs tableaux.

Mais critiques et spectateurs, partisans d'un réalisme minutieux, ne voient dans leurs nouvelles techniques (virgules et hachures de couleur pure) qu'un travail inachevé, voire bâclé.

1.3 Une école nouvelle

Le 15 avril 1874, la première exposition indépendante a lieu dans le hangar du photographe Nadar. Monet y expose *Impression, soleil levant* ; un jeune journaliste s'empare du terme et, moqueur, nomme ce groupe de peintres « L'école des impressionnistes ». Peu à peu, cette nouvelle peinture se généralise, mais il faudra encore attendre pour qu'ait lieu sa consécration : ce n'est qu'en 1882 que Manet reçoit la Légion d'honneur et que Renoir est accepté au Salon.

Entre temps, Bazille, Degas, Fantin-Latour, Monet, Sisley, Renoir puis Pissarro et Cézanne, mais aussi des écrivains comme Zola, se réunissent dans des cafés à Batignolles puis Pigalle, comme initié par Courbet et les réalistes des années plus tôt.

C'est dans ces lieux qu'artistes et écrivains viennent retremper leurs forces quand les déceptions s'accumulent et que la colère à l'encontre des institutions officielles grandit.

Mais la misère est au rendez-vous pour la plupart d'entre eux...

Présentation de l'Œuvre

L'Œuvre, paru en 1886, est le quatorzième volume du cycle des *Rougon-Macquart*, qui en compte vingt.

Le projet de *L'Œuvre* est élaboré dès 1868 (soit dix-huit ans avant sa parution), quand Zola pense les fondations des *Rougon-Macquart*, envisagée comme une grande série de romans consacrés aux différents aspects de la société contemporaine – économique, social, politique et culturel.

Il distingue dans cette société quatre « mondes » : le peuple, les commerçants, la bourgeoisie et le grand monde, et, un monde à part dans lequel il range la prostituée, le meurtrier, le prêtre et l'artiste.

À la parution de roman, Émile Zola a alors 46 ans et il s'est imposé comme l'un des écrivains les plus célèbres de son temps. Les années de misère sont loin derrière lui, tout comme l'insuccès de ses premiers romans – même si on la considère encore comme un écrivain scandaleux.

Ce sont ces souvenirs que ressuscite *L'Œuvre* : c'est à la fois une autobiographie de Zola, un document sur la naissance de l'art moderne et un manifeste du naturalisme, mouvement littéraire qu'il a fondé et défendu.

2.1 Un roman autobiographique

Dès le collège à Aix-en-Provence, Zola se lie d'une profonde amitié avec Cézanne. Installés à Paris tous les deux, ils ne fréquentent que des peintres en lutte contre l'académisme et leur apporte leur soutien par le biais de chroniques, en particulier dans *L'Événement*. Nombreux sont les peintres qui le remercient du soutien qu'il leur a apporté : Manet fait le portrait de l'écrivain, Fantin-Latour, Renoir et Bazille le représentent.

Dans *L'Œuvre*, Zola prête ses traits à Pierre Sandoz : on reconnaît dans sa description (p. 76) le portrait que Cézanne a fait de l'écrivain quelques années plus tôt. Sandoz possède aussi les mêmes méthodes de travail que l'écrivain, à savoir régularité, discipline, persévérance ; le succès est lent à venir pour lui, comme pour Zola.

De même, il donne à Claude Lantier la physionomie, le caractère timide et la peur des femmes de Cézanne. Les tableaux de Claude rappellent la peinture lourde et romantique du peintre dans les années 1860. Enfin, tout comme Claude dont un seul tableau est accepté par le jury – par une « charité » (420) – Cézanne ne réussira à exposer au Salon qu'une seule toile, grâce à une faveur.

À noter que Zola donne aussi de lui-même au personnage de Claude : le prénom fait écho au titre du premier roman de l'écrivain, *La Confession de Claude* (1865) mais surtout au pseudonyme utilisé pour signer les articles dans lesquels il prenait la défense des peintres écartés du Salon.

2.2 Un roman sur l'art

On l'aura compris, le thème de l'art tient donc particulièrement à cœur à Zola, et il traite dès ses premiers écrits en 1860 ; c'est le cas de *Thérèse Raquin* (1867), *Une farce* (1877) et *Madame Soudis* (1880).

Notons que Claude Lantier apparaît déjà dans *Le Ventre de Paris*, le troisième roman des *Rougon-Macquart* paru en 1873 : il est en admiration devant le spectacle des Halles et rêve d'un « art moderne tout expérimental et tout matérialiste », et déjà à l'époque, il ne parvient pas à trouver « la note juste » et recommence sans cesse ses esquisses.

Dans sa première liste de romans des *Rougon-Macquart*, Zola avait prévu de consacrer un roman entier à l'art, qui retrace l'histoire de la peinture contemporaine.

On retrouve en effet dans *L'Œuvre* le Salon des refusés, le salon indépendant chez Nadar (évoqué p. 377), les expositions impressionnistes qui suivront, l'illumination du Salon officiel par l'impressionnisme (p.441). En outre, le dernier dîner organisé par Sandoz (p.497), illustrant la dislocation la bande d'amis, rappelle la rupture des impressionnistes.

Zola maîtrise parfaitement son sujet : il n'a fréquenté à Paris presque que des peintres pendant dix ans. Il dispose donc d'une solide culture artistique, mais aussi d'une réelle appétence pour la peinture contemporaine car selon lui, le respect des normes importe peu au profit de la perception du peintre. Non seulement il comprend, mais il partage la volonté de l'avant-garde de rompre avec la

tradition académique, de peindre des sujets tirés du monde contemporain. Il décide faire figurer dans son cycle un « *tableau de la fièvre d'art de l'époque, de ce qu'on nomme la décadence et qui n'est rien d'autre qu'un produit de l'activité folle des esprits* ».

2.3 Un manifeste naturaliste

Bien que, on l'a vu, *L'Œuvre* soit un roman d'art, aucun autre roman de Zola ne fait donc une place aussi grande à la littérature ; y prennent place un romancier, Sandoz, un journaliste Jory, Zola lui-même à travers le personnage de Claude, ou encore Flaubert avec Bongrand.

En affirmant dans *L'Œuvre* les principes d'un art nouveau, Zola ne pense pas seulement à la peinture : en défendant ses amis peintres et leurs volontés de briser les codes, il défend aussi les principes, littéraires cette fois de son propre mouvement : le naturalisme.

En 1886, face au déclin du naturalisme dont de nombreux disciples comme Maupassant se tournent vers la littérature psychologique, *L'Œuvre* est un moyen de critiquer, non seulement l'académisme en peinture, mais aussi l'évolution, jugée rétrograde par Zola, de la littérature vers la délicatesse, le goût de la nuance : on pense à « *l'audace gris perle* » (435) de Fagerolles, « *joli ton gris* » (454) de Gagnière ou encore la joliesse vers laquelle se dirige le sculpteur Mahoudeau.

En revanche, le roman affirme avec vigueur la supériorité d'un art caractérisé par la force et la vérité, incarnée par Claude et Sandoz : tous deux prônent une observation scientifique de la réalité et dénuée de toute forme d'idéalisme comme de toute portée moralisante. Zola estime que le succès de Maupassant est dû à l'adoucissement de la formule naturaliste et à leur envie de ne pas choquer le public ; de même, Fagerolles et dit à propos du tableau de Claude :

Ce qu'il faudrait pour que cette peinture fît la conquête de tous, quelques tricheries peut-être, des atténuations, un arrangement du sujet, un adoucissement de facture.

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 213

Le premier impératif de cette formule naturaliste réside dans la reproduction, la plus exacte possible, de la réalité, même si, Zola l'avoue, une œuvre, si réaliste soit-elle, n'est qu'un écran forcément déformant. De plus, l'écriture elle-même vise l'objectivité et l'impersonnalité propre aux sciences, et chaque roman nécessite un méthodique travail de documentation au préalable ; en somme, le romancier naturaliste doit transposer l'art l'esprit de recherche et de méthode qui a fait progresser les sciences.

Mais une œuvre naturaliste n'est pas non plus une photographie dénuée de tout talent ou effort artistique, il s'agit de sélectionner, tel un expérimentateur en sciences, les éléments pertinents du travail documentaire pour en faire une œuvre d'art. Plus qu'un simple enregistrement passif du réel, l'écriture naturaliste, véritable reconstruction scientifique et artistique, doit viser l'impersonnalité (le refus du lyrisme romantique ou du jugement moral de l'auteur), tout en conservant une puissance esthétique.

Enfin, et bien que cela semble difficilement conciliable avec les points précédents, une œuvre naturaliste doit aussi prendre en compte la personnalité de l'artiste ; c'est dans l'alliance entre la « *méthode analytique* » et le « *tempérament* » que le naturalisme doit trouver son équilibre, d'où la fameuse définition de l'art selon Zola, « *un coin de la nature vu à travers un tempérament* ».

Le sous-titre donné aux *Rougon-Macquart* est *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. « Histoire », parce que Zola choisit une époque très précise ; « Histoire naturelle » parce qu'il s'agit d'étudier l'influence de la physiologie, des corps, sur les comportements humains ; enfin, « Histoire sociale » parce qu'il s'agit d'exposer précisément et dans tous ses détails les réalités de chaque profession.

En effet, la naturalisme se caractérise par un projet que Zola formule dès son premier plan des *Rougon-Macquart* : le romancier doit se dédoubler en un physiologiste et un sociologue.

Lecture linéaire

L'Œuvre et les Arcanes de la création

L'Œuvre ne se contente pas décrire, dans une perspective sociologique ou documentaire, les conditions de vie des artistes en quête de modernité. En effet, le romancier naturaliste souhaite montrer au lecteur ce qui se cache au cœur de l'atelier, derrière les œuvres : il s'agit, par le biais de la fiction, de montrer l'acte créateur lui-même, et ses arcanes. Le titre du roman en révèle le projet : dévoiler la création en général, dans le cerveau et sous les doigts d'un artiste ; le roman en interrogera les fondements, et même la légitimité puisque la création devient, sous la plume de Zola, source des plus grandes souffrances.

Aux côtés du jeune peintre Claude, le romancier Sandoz permet lui aussi d'offrir un aperçu poignant sur la terrible dévotion qu'est celle d'un artiste à son art.

Tandis que Claude incarne l'artiste génial, Sandoz lui est l'écrivain sérieux et travailleur ; le premier échoue tandis que le second réussit. Mais en réalité, les deux connaissent le même drame : l'impuissance à réaliser l'œuvre dont ils rêvent.

Enfin, telle une mise en abyme, le roman *L'Œuvre* lui-même est une mise en pratique de la théorie exposée par Sandoz, véritable porte-parole de Zola. Il concrétise, pour le lecteur, tous les principes de la poétique naturaliste.

4.1 Peindre, une passion exclusive

Claude Lantier est le fils de Gervaise Macquart, personnage principal de *L'Assommoir*. À l'âge de huit ans, ses dessins séduisent déjà, et un vieil homme se charge de son éducation.

Il apparaît dans *Le Ventre de Paris*, dans lequel il est décrit comme un jeune peintre épris de modernité, rêvant de « *natures mortes colossales* » (72), mais ne réalisant jamais ses projets. Malgré cela, il deviendra apprenti dans un atelier attaché aux codes existants, période qu'il décrit comme « *six mois d'imbéciles tâtonnements* » (93).

4.1.1 Un peintre de génie

Claude est un artiste supérieur ; Bongrand, peintre reconnu et qui fait autorité dans le roman, n'a de cesse de vanter ses qualités et son refus, contrairement à de nombreux jeunes peintres, de céder à la facilité.

Un peintre de grand talent

Il ne peint pas pour plaire au public et au jury du Salon, mais pour créer des chef d'œuvres. Il brille par son talent et son originalité.

Lorsque son tableau *Plein air* ne connaît pas le succès escompté, Claude, désespéré, décide de fuir Paris. Quand il revient à la ville après trois ans passés à la campagne, il est heureux de produire des tableaux qui le satisfont, et croit enfin à son succès et demeure convaincu d'incarner la modernité, quoi qu'en dise le jury du Salon. De fait, à leur troisième refus, il exprime son indignation :

Le parti pris n'était plus niable, il s'agissait de l'étranglement systématique d'un artiste original.

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 318

L'ébauche de son tableau de l'île de la Cité est « *magistrale* », suscite de vives émotions ; Claude, conscient de son génie, est convaincu de parvenir enfin à produire l'œuvre grandiose dont il rêve. Sandoz dira à propos du portrait que Claude a fait de son fils mourant :

C'était un des bons morceaux de jadis, un chef-d'œuvre de clarté et de puissance, avec une immense tristesse en plus.

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 402

Enfin, au dénouement, Bongrand loue une dernière fois les talents de Claude rappelant ses « *morceaux extraordinaires* » (521), si magistraux, qu'aucun autre jeune peintre n'aurait pu les réaliser.

Plein air & lumière naturelle

Sa supériorité créatrice, Claude la doit d'abord à son amour de la lumière naturelle. Tandis que dans son atelier du début du roman, la baie vitrée illumine la pièce et aucun store ne vient tempérer cette « *nappe de brûlant soleil [,] coulant ainsi qu'un or liquide* » (62), celui qu'il occupe en rentrant de la campagne est très sombre, ce qui le rend très malheureux, car comptent au premier chef pour lui la lumière du jour et la gaité qu'elle apporte aux tableaux, loin de la peinture académique exposée au Salon.

Une médiocrité uniforme suintait des œuvres, la salissure boueuse du ton qui les caractérisait, dans cette bonne tenue d'un art au sang pauvre et dégénéré.

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 216

Son premier tableau s'intitule précisément *Plein air*, et Zola, pour l'imaginer, s'est inspiré du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet.

Pour l'instant, il s'agit uniquement de tableaux plus lumineux, et non pas encore bariolés comme celui de la femme peinte qui l'obsédera. Et de fait, ce régal de couleurs séduit même Christine, aux goûts picturaux pourtant peu révolutionnaires. Quant à Sandoz, il ne peut que s'émerveiller de la « *justesse de ton* » (254) à laquelle est parvenu Claude, qui d'ailleurs incarne si vivement sa conviction chromatique que tous les autres cherchent à l'imiter : « *Personne n'en convenait encore, mais le branle était donné* » (316).

Et il est le seul qui puisse diriger cette nouvelle école, car lui seul possède cette originalité apte à produire des œuvres profondément personnelles dans laquelle la vraie lumière baigne, pour la première fois, la nature.

Paris, source d'inspiration éternelle

Dès la première page de *L'Œuvre*, Claude est décrit comme un « *amoureux du Paris nocturne* » (45). En effet, la capitale est un lieu qui l'inspire tout particulièrement, et ce décor citadin est en complète rupture avec la tradition classique des paysages mythologiques ou historiques et les paysages naturels du romantisme.

Cet amour de Paris, Claude l'emprunte à Zola ; il essaie de le partager avec la jeune provinciale Christine, ne rêve que de représenter la ville lumière dans un tableau lui rendant hommage, et souffre d'éloignement lorsqu'il est à la campagne. De fait, à peine rentré, Paris le « *repr[end] aux moelles, violemment* » (314) et pas un quartier, pas une rue ne lui semble indigne de ces immenses fresques dont il rêve sans cesse.

Mais l'endroit qui va exercer sur lui une fascination grandissante est l'île de la Cité, qui finira, dans la seconde partie du roman, par l'obséder totalement : pour en réaliser une meilleure étude et avoir une meilleure vue, il déménage au pont des Saints-Pères en délaissant sa femme et son enfant.

4.1.2 Une ambition démesurée

Claude veut conquérir le Salon. Tous ses camarades voient en lui le chef de cette école moderne, l'école du plein air. Il est le seul qui soit capable de produire les chefs-d'œuvre qui mettront à ses pieds le jury du Salon officiel, si rétrograde.

Quelle place à prendre ! dompter la foule, ouvrir un siècle, créer un art !

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 306

Peindre tout

Pour atteindre son objectif, Claude voit grand : il s'agit de « *tout voir et tout peindre* » (98). Il veut épuiser la réalité par sa représentation, comme le font les grands créateurs de son époque comme Balzac avec *La Comédie humaine*.

Le projet est à la mesure du désir de Claude de représenter la vie tout entière : lieux, sujets, classes sociales, rien ne doit échapper à l'œil du peintre moderne. C'est la raison pour laquelle, tout au long du récit, il observe tout ce qui l'entoure, y compris les aspects les moins pittoresques : au pied de Montmartre, c'est l'angle d'un terrain vague qu'il choisit de représenter, « *un fond de misère, des mesures basses, dominées par des cheminées d'usines* » (317).

Plus tard, c'est le quartier des Batignolles au printemps, et ses bourgeois qui l'occupent ; puis la place du Carrousel, l'été. À chaque fois, les sujets changent, mais la même ambition de peindre la réalité et d'observer exactement la lumière anime le peintre.

Le but du créateur est donc clair : représenter toute la vie, et mieux encore, faire la vie. Dans le roman, la création, exclusivement masculin, apparaît comme le pendant viril de la gestation féminine – accompagnée de ses douleurs... L'imagination d'une future œuvre est comparée à une fécondation maternelle.

Ses yeux vagues se fixaient dans le vide, son visage s'empourprait d'un effort intérieur, on aurait dit le travail sourd d'une germination, un être qui naissait en lui, cette exaltation et cette nausée que les femmes connaissent.

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 331

Travailler toujours pour atteindre la perfection

Pour satisfaire son ambition, Claude se consacre tout entier à la peinture ; désireux d'apprendre, il ne pense même pas à manger et à boire, « *luttant sans repos avec la nature* » (94). Chacun de ses tableaux lui demande de longues heures d'étude obstinée, jusqu'à l'épuisement.

Là-dessus, Claude diffère de ses amis artistes. Selon lui, la perfection est au bout d'un effort surhumain, alors que Jory défend l'idée de « *se donner tel qu'on était, dans le premier jet de l'inspiration* » (136), sans jamais raturer.

C'est là dans la vraie vie un point de divergence entre le naturalisme de Zola et les impressionnistes ; en effet, le romancier leur reproche d'être parfois, avec l'excuse d'être en proie à des impressions momentanées, trop hâtifs dans leur travail. Et de fait, l'objectif même de certains peintres modernes, c'est de traduire l'expérience instantanée de la confrontation au visible, vécue par l'artiste, « *réceptacle de sensations* » selon Cézanne. Or justement, Zola soutient qu'une œuvre, qui se veut être plus qu'une « *esquisse qui contente* », doit être mûrement étudiée.

[La] facilité de production [...] pousse un peintre sur la pente de la pacotille. Quand on se satisfait trop aisément, quand on livre une esquisse à peine sèche, on perd le goût des morceaux longuement étudiés ; c'est l'étude qui fait les œuvres solides.

— E. Zola, *Salon de 1880, Le Voltaire*, 1880

À l'image du romancier, Claude incarne jusqu'à la folie le refus de toute forme de facilité : la création suppose qu'on jette toutes ses forces dans la bataille, qu'on s'y consacre corps et âme.

Son parfait antagoniste est Fagerolles, qui peint pour plaire au public en jouant l'originalité avec adresse pour parvenir au succès et aux honneurs. Cet art-là est sévèrement condamné par Bongrand, qui parle d'accommodation du travail acharné de Claude au goût des bourgeois et à la « *sauce veule de l'École des Beaux-Arts* » (289).

Ses efforts infinis, au prix de terribles souffrances, sont tournés vers un seul but, dont il est convaincu : un jour il réalisera son rêve et accomplira un chef-d'œuvre.

4.1.3 Les affres de la création

Pourtant, contrairement à Fagerolles qui, à la fin du roman, fait fortune et devient un peintre reconnu, Claude échoue et meurt dans la plus grande misère, sans être parvenu à peindre le tableau qui l'obsède.

Un mal héréditaire

Dans la bataille qu'il mène pour réaliser son chef-d'œuvre, le jeune peintre est désavantagé par une tare qui est celle dont souffre la plupart des personnages des *Rougon-Macquart* : une « *fêlure* » héritée de l'arrière-grand-mère de Claude, Adélaïde qui vient se substituer à la fatalité tragique des œuvres antiques. Tandis que certains personnages ont des crises d'hystérie ou des folies meurtrières, Claude n'y échappe pas non plus et a des « *appétits intellectuels irrésistibles et effrénés* » (d'après un dossier préparatoire).

Zola, bien qu'ayant déjà pensé à une évolution positive de cette névrose – la sublimation de la pathologie par l'art –, condamne Claude à des crises de rage folle qui s'emparent de lui et le réduisent à l'impuissance.

La première a lieu dès le chapitre II, après s'être obstiné à refaire la figure de femme sur laquelle il travaille déjà depuis plusieurs semaines ; il s'emporte et se jette sur la toile, puis s'interroge :

Il s'affolait davantage, en s'irritant de cet inconnu héréditaire, qui parfois lui rendait la création si heureuse, et qui d'autre fois l'abêtissait de stérilité, au point qu'il oubliait les premiers éléments du dessin.

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 108

De même, au chapitre IX, il pousse un cri de douleur et « *aveuglé de rage, d'un coup de poing terrible, il creva la toile* » (374).

Régulièrement les crises reviennent, un peu plus violentes à chaque fois et le tableau qu'il veut consacrer à l'île de la Cité aggrave définitivement son état, alors même qu'il a pleinement conscience du « *déséquilibre des nerfs* » dont il souffre. Il dit lui-même être en proie à :

Un détraquement héréditaire qui, [...] au lieu de faire un grand homme, allait faire un fou.

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 373

Ainsi, l'hérédité pèse sur son tempérament de créateur comme une fatalité invincible qui le condamne à l'impuissance.

Un homme en proie à la folie

Christine, lorsqu'elle découvre pour la première fois les tableaux de Claude, est épouvantée par la « *façon si déraisonnable, si laide, si fausse* » (185) avec laquelle peint ce garçon intelligent.

D'après elle, « *il fallait être fou* » pour peindre ces « *réalités d'une bideur de monstres* » ; elle ne croyait pas si bien dire... car la folie est au bout de cet inexorable détraquement, et avec elle, la mort.

La dernière toile à laquelle travaille Claude, une grande femme nue, manifeste combien le peintre se laisse emporter par des visions bien éloignées de la réalité à laquelle il voulait vouer sa peinture : le tableau se présente comme une œuvre symboliste, littéraire et romantique. La femme peinte l'obsède ; au dernier dîner chez Sandoz, il semble ailleurs :

[Il était] repris par cette sorte de sommeil magnétique qui le raidissait, les regards fixes, très loin, au-delà des murs. Sa face se tendait, une attention convulsive la portait en avant : il voyait certainement l'invisible, il entendait un appel du silence.
— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 496

Les bruits des flots sous le Pont-Neuf sonnent comme un « *appel désespéré jusqu'à la mort* » (501), auquel il résiste. Mais ni Christine ni le lecteur n'a de doutes : la peinture l'a rendu fou.

Il avait des yeux élargis de somnambule, des gestes précis et raides, [...] projetant contre le mur une grande ombre fantastique, aux mouvements cassés d'automate. Et pas un souffle.

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 503

Christine parvient à la ramener à la raison et à la vie, mais le lendemain matin, il lui paraît entendre la voix de la femme peinte l'appeler de l'atelier, une voix « *Brusque[et] impérieuse* » (516). En allant retrouver son tableau, il croit regagner sa liberté, mais en réalité il se perd définitivement, succombant aux charmes mortels de la femme qu'il a peinte.

Vouloir créer la vie – la lutte contre l'Ange

La lésion héréditaire dont souffre Claude n'explique pas seule l'échec par lequel se soldent toutes ses tentatives picturales. Pour Zola, l'effort de la création suppose toujours de grandes souffrances, et met dans la bouche du peintre les mêmes mots qu'il utilisait dans son Dossier préparatoire :

Ah ! Cet effort de création dans l'œuvre d'art, cet effort de sang et de larmes dont il agonisait, pour créer de la chair, souffler de la vie ! Toujours en bataille avec le réel, toujours vaincu, la lutte contre l'Ange !

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 372

D'une part est décrite une existence entièrement consacrée au travail et à la réalisation d'un but – « *souffler de la vie* » – ; mais d'autre part l'échec semble toujours venir sanctionner ces immenses efforts. En effet, la « *lutte contre l'Ange* » rappelle celle de Jacob dans le livre de la Genèse, dont il sort vaincu. Enfin, l'issue fatale de cette existence que mène Claude est annoncée : il « *agonise* », sans parvenir à créer la figure dont il rêve.

Cette impuissance à créer la vie est un véritable martyre à la fois pour Claude et Bongrand. En effet, ce dernier, qui a connu le succès et les honneurs, reconnaît dans une confidence pathétique que la création demeure pour lui une perpétuelle source de douleur. En somme, une sorte de malédiction semble donc s'attacher, selon Zola, à tout artiste qui veut créer de la vie.

Un seul personnage y échappe : le sculpteur Chambouvard. Seulement, il vit dans « *l'ignorance absolue de ce qu'il crée* », incapable de distinguer les œuvres réussies de celles qu'il a bâclées ; il sculpte comme une brute, toujours persuadé de produire des chefs-d'œuvre. Contrepoin de Claude, il n'est pourtant pas plus convaincant aux yeux du lecteur, du fait de son caractère obtus.

En outre, de même que l'Ange a vaincu Jacob, de même le doute et l'impuissance terrassent Claude, qui réussit quelques morceaux admirables mais ne parvient jamais à finir ses tableaux, comme si une force l'en empêchait.

« *Ce ne sera pas un impuissant, mais un créateur à l'ambition trop large* », précise encore Zola dans le Dossier préparatoire. Claude explique avec fougue à ses amis son idéal esthétique : « *faire vivre, et faire des hommes, la seule façon d'être Dieu !* » (150). Seulement, un artiste si doué soit-il peut-il être Dieu ? Cette profession de foi n'est-elle pas d'abord une profession d'orgueil ? Or l'*hubris* est, depuis la tragédie antique, toujours châtiée par les divinités...

L'art contre la vie

Paradoxalement, la vie que l'artiste cherche à créer dans ses œuvres l'empêche de vivre lui-même ; ce que démontre *L'Œuvre*, c'est que la vie ne peut pas rivaliser avec l'art.

Dans les descriptions de Christine lors de leur première nuit d'amour, ce n'est pas l'homme qui contemple la belle endormie, mais seulement le peintre, sans aucun désir ; symboliquement, Zola place cet épisode sous le signe de l'art.

Selon Claude, le vrai créateur doit être chaste, toute sa virilité doit être offerte à la peinture. Il cesse rapidement de désirer sa véritable femme, Christine, et la rabaisse à l'humiliante fonction de modèle, tandis que les femmes peintes qu'il admire – et dont Christine est jalouse – deviennent ses « *maîtresses [...], il n'y a qu'à voir de quelle main [il] caressai[t] leur nudité, de quels yeux [il] les contemplai[t] ensuite, pendant des heures* » (508).

De fait, au fur et à mesure de la réification du corps de Christine, réduit à un simple objet d'étude et que son mari ne désire plus, le lecteur voit l'avènement du corps splendide de la femme peinte. Pygmalion¹ moderne, le peintre prend la place du mari. A la fin du roman, elle martèle sa foi en un bonheur possible et croit le convaincre de choisir la vie contre l'art.

La terre nous prendra assez tôt, va ! tâchons d'avoir un peu chaud, de vivre, de nous aimer.

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 507

Mais c'est à l'idole du tableau, et non à la femme de chair et d'os, que revient la victoire.

Toute une religion

Dans *L'Œuvre*, l'art s'apparente à une religion, et la passion de Claude se transforme en un véritable culte.

Par exemple, pensant avoir trouvé le sujet de son futur chef-d'œuvre, il install devant sa toile « *toute une construction, une charpente de cathédrale* » (353) et déclare à Christine qui pose :

Ah ! Un muscle bien dessiné, un membre bien peint solidement, en pleine clarté, il n'y a rien de plus beau, rien de meilleur, c'est le bon Dieu !... Moi je n'ai pas d'autre religion, je me collerais à genoux ! là devant, pour toute l'existence.

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 367

Cette prédiction v'a s'avérer, au fil du roman, terriblement vraie. Il se livre avec un ravissement croissant à la ferveur religieuse que lui inspire la figure de la femme, auquel il se voue tout entier. A la fin du roman, lorsque Christine découvre Claude dans l'atelier en pleine nuit, elle s'interroge à propos de la femme peinte :

Ses cuisses se doraient en colonnes de tabernacle, ce ventre devenait un astre, éclatant de jaune et de rouge purs, splendide et hors de la vie. Une si étrange nudité d'ostensoir, où des pierreries semblaient luire, pour quelque adoration religieuse...

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 505

La femme, « *au sexe fleuri d'une rose mystique* » (517) sous la « *voûte sacrée du ventre* » (510) s'est transformée en idole et a pris la place du Christ dans l'ostensoir qui exhibe sa magnifique (au yeux du peintre...) nudité.

Christine déplore cette métamorphose de l'art en « *Tout-puissant, le Dieu farouche qui nous foudroie et que tu honores* » (508), essaie de faire Claude blasphémer, mais c'est bien la divine peinture qui l'emporte.

4.2 Écrire en naturaliste

Claude n'est pas le seul créateur du roman. Bien qu'il s'agisse non plus de la peinture mais de la littérature, le processus créatif de Sandoz est similaire en bien des points, et Zola se sert de ses similitudes – et différences – pour explorer les arcanes de la création.

4.2.1 Un double de Zola

Le personnage de Pierre Sandoz doit la plupart de ses traits à Zola lui-même. Il en a le physique, l'enfance passée dans le Midi, et l'amitié avec deux condisciples (Claude et Dubuche occupent la place de Cézanne et Baille). Tous les souvenirs évoqués dans le chapitre II sont précisément ceux de Zola.

Sandoz s'installe avec sa mère dans un logement minuscule ; il est employé, puis journaliste, ce qui lui permet de déménager à Batignolles et vivre avec Henriette, « *une orpheline, la simple fille de petits commerçants sans un sou* » (265) .

Un projet ambitieux

Le journalisme ne constitue pas pour Sandoz, pas plus que pour Zola, une voie définitive ; mais il lui offre le moyen d'affirmer ses idées esthétiques. On reconnaît dans le journalisme de Sandoz la volonté belliqueuse de toute sa fougue et l'ironie de sa rhétorique au service de la nouvelle génération de peintres.

Mais le véritable projet de Sandoz est de grande envergure : écrire une véritable fresque.

Je vais prendre une famille, et j'en étudierai les membres, un à un, d'où ils viennent, où ils vont, comment ils réagissent les uns sur les autres ; enfin, une humanité en petit, la façon dont l'humanité pousse et se comporte...

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 258

¹Personnage des *Métamorphoses* d'Ovide, il sculpte dans l'ivoire une femme d'une telle beauté qu'il en tombe follement amoureux. Aphrodite exauce son vœu de lui accorder une épouse semblable à la statue.

On remarquera aisément que c'est exactement le principe suivi par Zola pour son cycle des *Rougon-Macquart*, dont l'objectif était d'étudier l'homme à la fois dans son existence quotidienne, dans ses interactions sociales et dans un cadre historique très précis.

La publication du premier roman de Sandoz rappelle à maintes égards celle de *L'Assommoir*, consacré aux dramatiques conditions de vie des ouvriers et à l'alcoolisme, et qui vaudra à Zola de nombreuses accusations d'immoralité.

C'était un égorgement, un massacre, toute la critique hurlant à ses trousses.

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 296

Un travail récompensé par le succès

Néanmoins, ce premier roman lui apporte tout de même le succès ce qui lui permet de s'acheter une demeure, qu'il est fier de montrer, si petite soit-elle, à Claude (« *Tu vois, j'ai une pièce à moi tout seul [...] Hein ? c'est chic* » (296)).

Au fil du roman, Sandoz parvient à s'imposer sur la scène littéraire. Il publie ses volumes les uns après les autres et se met à gagner de l'argent.

Certes, il continue à recevoir des « *potées d'injures* » (397), mais, loin de l'incommoder, celles-ci l'aiguillonnent :

L'insulte est saine, c'est une mâle école que l'impopularité, rien ne vaut, pour vous entretenir en souplesse et en force, la huée des imbéciles.

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 397

Enfin arrive la consécration : du brouhaha de ses adversaires s'élevait cette rumeur du succès. Sans illusion, Sandoz sait que le prochain roman provoquera une nouvelle vague de critiques, mais son obstination à avancer dans l'exécution de son grand projet ne faiblit pas.

4.2.2 Un projet naturaliste

Le roman donne peu de détails sur la production romanesque de Sandoz, et c'est ainsi que le veut Zola lorsqu'il prépare *L'Œuvre* et hésite sur la façon dont il va se mettre en scène. Mais, alors que le lecteur ne saura rien des différents romans écrits par le romancier, les principes mêmes de la création littéraire telle que Zola l'envisage sont évoqués, eux, à plusieurs reprises.

En effet, pour l'écrivain, la réflexion critique sur son art est en effet primordiale ; elle passe par nombre de préfaces, lettres ouvertes, interviews accordées aux journaux, autant de textes qui accompagnent les œuvres pour les défendre.

En outre, les idées professées par Sandoz dans *L'Œuvre* viennent tout droit des ouvrages de critique littéraire que Zola a publié suite à sa reconnaissance en tant que chef de la nouvelle école naturaliste.

Le corps humain et la nature comme un tout

Le premier principe décrit par Sandoz à Claude est essentiel dans la théorie naturaliste : c'est au corps que le romancier doit désormais porter son attention.

Étudier l'homme tel qu'il est, non plus leur pantin métaphysique, mais l'homme physiologique, déterminé par le milieu, agissant sous le jeu de tous ses organes

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 257

Le créateur naturaliste refuse d'étudier l'homme sous un angle idéaliste, de réaliser des représentations édulcorées par la morale ou les canons esthétiques, et préfère de mettre en scène un corps qui mange, qui est même doté d'un sexe. L'homme étant « *la somme totale de ses fonctions* » (257) – et de ses instincts, non négligeables, par lesquels subsiste une part de bestialité¹ – le romancier ne distingue plus la physiologie de la psychologie, qui se trouve immédiatement réfutée, et avec elle le psychologue, « *traître à la vérité* » (257).

Cette volonté d'équité pour les organes du corps humain s'étend aussi à la nature : l'homme, aux yeux de l'écrivain naturaliste, n'est pas isolé ou, pire, en surplomb de la nature, car tous les êtres vivants – humains, animaux, végétaux, voire minéraux – partagent la même mère et son frères. Dans cette nouvelle religion matérialiste, on pourra même parler de panthéisme.

La nature s'annonce donc partout présente dans les romans de Sandoz, comme elle l'est dans les premiers tableaux de Claude ; en témoigne le vocabulaire employé dans sa longue description de son projet créatif : il parle de « *poussée d'un nouvel art* » (258), de « *littérature qui va germer* » (258).

Le naturaliste veut interroger, par le biais d'un nombre restreint de personnages, « *la façon dont l'humanité pousse et se comporte* » (258) ; entre autres, loin de tout idéalisme ou de toute religion qui limite l'homme à sa tête ou à son âme, le romancier doit retracer le parcours de l'humanité vers la connaissance exacte des choses.

¹C'est là l'origine du titre de *La Bête humaine*, formule apparue bien plus tôt sous la plume de Zola, d'ailleurs.

Tout représenter...

Les romans de Sandoz laissent transparaître une intention claire de la part de son auteur : représenter la vie toute entière. Il refuse d'exclure le moindre de plan de la réalité sous prétexte de moralité ou d'idéalisme esthétique :

La vie enfin, la vie totale, universelle, qui va d'un bout de l'animalité à l'autre, sans haut ni bas, sans beauté ni laideur.
— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 297

Cette absence de hiérarchisation des êtres et des objets représentés lui est quasi unanimement reprochée, comme ce fut le cas pour Zola lui-même. Poser une équivalence entre le cerveau et le ventre – l'appétit est souvent évoqué – paraît inacceptable.

Au passage, il lève de nombreux tabous, d'autant plus dans l'écriture. Par exemple, il s'intéresse au sexe, qu'il considère comme « *le plus grand levier du monde* »¹ ; en effet, cela représente pour lui une force romanesque à part entière, non plus seulement sur le plan individuel, mais en tant que moteur social, puisque de là naît la vie, mais aussi la débauche et pire, la violence.

Le deuxième tabou relevé dans le roman naturaliste est le peuple, exposé tel qu'il est : loin des classiques portraits pittoresques de la vie populaire, Zola y immerge totalement *L'Assomoir*, y compris linguistiquement.

Le lecteur ne peut que deviner que Sandoz a mis en scène dans ses romans l'appétit, le sexe et le peuple. Mais une chose est sûre, il revendique haut et fort l'importance « *l'acte sexuel, l'origine et l'achèvement continu du monde, tiré de la honte où on le cache, remis dans sa gloire, sous le soleil* » (297) . Il y a dans les frustrations de Sandoz une allusion claire aux reproches d'obscénité et de pornographie qui accablèrent longtemps Zola :

Qu'on se fâchait, il l'admettait aisément ; mais il aurait voulu au moins qu'on lui fît l'honneur de comprendre et de se fâcher pour ses audaces, non pour les saletés imbéciles qu'on lui prêtait.
— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 297

... dans une langue nouvelle

Son projet de « *tout voir et tout peindre* » (98) suppose la création d'une langue nouvelle, apte à exprimer ce qui d'ordinaire est tu. A la révolution des thèmes doit correspondre une révolution de la forme, forcément choquante.

Lorsque paraît le premier roman de Sandoz, les critiques fustigent justement le travail linguistique et stylistique du jeune écrivain. Mais celui-ci l'assume pleinement et revendique « *les audaces de langage, la conviction que tout doit se dire, qu'il y a des mots abominables nécessaires comme des fers rouges* » (297) .

De fait, l'incompréhension est totale : de même que le public ne saisit pas l'intention nouvelle de Claude et Sandoz, leur volonté de renouveler l'art, de même il ne voit pas la nécessité d'une forme nouvelle, touches pour l'un, mots puissants pour l'autre.

« *Oui, la haine de la littérature, toute la bourgeoisie en crève !* » (297) . Le terme « *haine* » peut sembler fort. Pourtant, c'est bien le sentiment que déchaîne la poétique naturaliste, tant elle contredit les habitudes du public et ses attentes : cette nouvelle langue mélange la crudité et le lyrisme.

4.2.3 Les douleurs de l'enfantement

Dans le roman, Sandoz semble un créateur plus heureux que Claude : il écrit, publie, il est lu quand son ami est refusé au Salon, n'achève aucun de ses tableaux et sombre dans la folie. Pourtant, les rares épanchements auxquels il se livre montrent une toute autre facette du personnage.

Insatisfaction et pessimisme

La modernité que vise Sandoz suppose, comme pour Claude, de renouveler l'héritage du passé. Or ils peinent à s'extraire de l'influence de ceux qu'ils considèrent comme des maîtres, « *ce sacré Delacroix* » et Courbet pour Claude, Hugo et Balzac pour Sandoz. Il leur semble qu'ils ne parviendront jamais à de « *débarbouiller* » de la « *sauce romantique* » dans laquelle ils ont « *trop barboté* » dans leur jeunesse : « *Il nous faudra une fameuse lessive* » (100) .

Si Sandoz se livre bien moins que Claude, ses rares confessions lui permettent se s'épancher sur les tourments que lui causent l'écriture. Il est incapable de regarder en arrière, tant il craint que la déception qu'il ressentirait face à sa production et le découragement qu'elle provoquerait ne l'empêchent de continuer. Dans *L'Œuvre*, la création voue l'artiste, peintre ou écrivain, à la quête désespérante d'une perfection inatteignable.

¹Zola, « Ébauche », Dossier préparatoire de *Nana*

Enfin, *inatteignable*, c'est le cas pour Sandoz, car il existe, il ne note lui-même, envieux, des écrivains qui se satisfont pleinement de ce qu'ils produisent. Mais pour lui, cette admiration béate de « *leurs enfants bâtards* » (397) lui est inaccessible et pire, il explique que le processus créatif engendre inéluctablement le désespoir.

A chaque nouveau roman, la griserie des premiers chapitres passés, il a la certitude de faire moins bien que pour les précédents romans. Cependant, à la différence de Claude, Sandoz va au bout de ses romans ; le soulagement alors ressenti est davantage celui d'un forçat un instant libéré de son joug que d'un auteur heureux de sa production.

Sacrifier sa vie

Malgré les désillusions permanentes, Sandoz met tout en œuvre pour mener à bien son projet. Aussi choisit-il de sa marie, convaincu qu'il s'agit de la « *condition même du bon travail* » (255). En effet, contrairement à l'idée romantique de la femme qui s'oppose à la création – Christine en est à la fois l'exemple et le contre-exemple –, selon Sandoz :

[L'artiste] a besoin d'une affection gardienne de sa tranquillité, d'un intérieur de tendresse où il pût se cloîtrer, afin de consacrer sa vie entière à l'œuvre énorme dont il promenait le rêve.

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 256

Pour son projet colossal, la discipline est essentielle, comme l'indique sa devise *Nulla dies sine linea* (« Pas un jour sans une ligne »), qui se trouve être celle de Zola lui-même. Sa vie la plus quotidienne est consacrée au travail créatif, qui ne se contente pas d'occuper ses journées et ses nuits ; en effet, il lui vole aussi l'affection qu'il avait pour sa mère et sa femme : « *je ne suis plus avec elle, même lorsque nos mains se touchent* » (396).

Cette victoire du travail sur la vie est décrite comme une dévoration dont l'écrivain est incapable de se soustraire. La discipline qu'il s'est imposée pour arriver au succès se retourne contre lui.

L'habitude est prise, j'ai fermé la porte du monde derrière moi, et j'ai jeté la clef par la fenêtre.

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 396

Quel avenir peut alors s'ouvrir à l'écrivain ? La création offre-t-elle au moins l'immortalité, à travers la postérité ? Dans ses accès de désespoir, Sandoz se dit convaincu que le néant est l'aboutissement d'une existence vouée à l'écriture. En quête d'une reconnaissance qu'il n'atteint pas, il se console et garde courage en pensant à « *l'équité des siècles à venir* » (474). Il ne s'agit peut-être que d'une « *illusion* », seule et bien ironique récompense d'une existence uniquement vouée au travail et à la recherche de la perfection ; mais du moins lui permet-elle d'aller de l'avant, là où Claude choisit de s'arrêter définitivement.

4.3 L'Œuvre, une création en elle-même

L'Œuvre propose donc un tableau très pessimiste de la création artistique : qu'elle soit picturale ou littéraire, l'artiste ne parvient jamais à réaliser l'œuvre qu'il rêve de créer. Mais le roman expose un troisième aperçu de l'acte créateur : lui-même. Ce que théorise Sandoz, Zola le concrétise. La fréquentation des peintres dans les années de jeunesse de Zola a indéniablement déterminé sa conception de l'écriture.

Aussi a-t-on souvent rapproché ses romans des tableaux de ses amis peintres : sujets semblables – scènes de rue ou de café, chemins de fer et gares, paysages de Paris ou des environs –, méthode identique – d'abord une ébauche, puis des plans qui esquissent les motifs à représenter –, et enfin technique proche, avec une notation des couleurs et de la lumière par touches.

En outre, le roman lui-même révèle certaines mystères de sa propre écriture.

4.3.1 Des descriptions colorées

Le roman se caractérise par une picturalité remarquable. Il s'ouvre sur une description nocturne du quai des Ormes où on retrouve le goût du contraste et des couleurs sombres propre à Manet.

En effet, Zola, tout comme les peintres impressionnistes, privilégie l'impression générale sur le détail. Il préfère la suggestion (« *moutonnement de petits oliviers* » (89)) à l'identification précise, et pour cela, recourt à des noms abstraits.

De même, il pratique la parataxe énumérative et juxtapose les syntagmes¹, ce qui constitue l'équivalent littéraire de la juxtaposition de touches pratiquée par les impressionnistes. Il aime à faire jaillir une vive impression d'un fond flou.

¹Entité de base d'une phrase ; « le grand chien de mon voisin » est un syntagme nominal.

Par exemple, le romancier utilise la tournure peu recherchée « *c'était* » (« *Alors, à droite, à gauche [...] c'étaient le Louvre, les Tuileries* » (178)). Il s'agit là d'aller vite, de rendre l'instant, tel un peintre cherchant à matérialiser l'impression fugitive ressentie par son œil.

Le plus souvent, les descriptions sont prises en charge par Claude et sa sensibilité de peintre ; de fait, les notations de couleurs abondent et les effets de coloration produits par la lumière du soleil sont souvent notés : « *Dans le ciel pâle, des dômes de monuments bleuissaient* » (175) ou encore « *Le soleil, reparaissant derrière la pluie, alluma la nuée tout entière, et il n'y eut plus sur leurs têtes que cette poussière d'eau embrasée, qui s'irisait de bleu et de rose* » (179) .

Cette présence répétée de descriptions du soleil n'est pas un hasard, au point où Zola prévoit dans le Dossier préparatoire d'en réaliser toute une série, à la manière de Monet désireux de peindre le même sujet¹, souvent sous le même angle, en faisant varier la lumière pour capter l'impression éphémère.

De son côté, Claude, en préparant sa grande toile, multiple les études de l'île de la Cité :

Il la vit, aux premiers soleils, s'essuyer de l'hiver [...]. Il la vit, une jour de fin de brouillard, se reculer, s'évaporer, légère et tremblante [...]. D'autre 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 fin. Il voulut la voir sous le soleil levant [...]. Il voulut la voir à midi, sous le soleil frappant d'aplomb [...]. Il voulut la voir sous le soleil à son déclin.

— E. Zola, *L'Œuvre*, p. 354

Ainsi, le romancier et le peintre mêlent leurs pratiques, et le texte ne différencie plus le travail d'écriture de l'un et le travail de l'œil de l'autre.

En revanche, l'abondance de passages descriptifs est un fait typiquement naturaliste, tout comme le nombre et la précision des éléments évoqués ; il ne privilégie pas la sensation rare, mais plutôt le force, l'immensité, comme dans « *l'écroulement des grand nuages de cuivre* » (354) .

4.3.2 Une structure mûrement préparée

Un autre point de divergence avec les impressionnistes est la structure romanesque solide, qui s'oppose à la spontanéité – aussi construite soit-elle – qu'ils prônent. Il recourt volontiers à la répétition, où le même paysage ou la même scène sont décrits plusieurs fois, créant une ponctuation ferme à l'intérieur du roman ; c'est le cas des cinq descriptions de Paris au soleil couchant.

L'intention n'est pas seulement esthétique : il s'agit de montrer le progrès dramatique de l'intrigue, de mettre en parallèle un paysage inchangé et un état d'esprit, celui de Claude, voué à un désespoir grandissant.

Notamment, les trois dîners chez Sandoz mettent en exergue l'effritement progressif à la fois de la « bande » passée et de l'état psychologique du peintre ; de même, au fil des deux Salons présentés (1863 au chapitre V et 1876 au chapitre X), l'indifférence succède au vacarme, de quoi faire deviner au lecteur le désintérêt croissant du public pour le nouvel art.

Cette structure à répétitions, évidemment tout à fait voulue par Zola, est le fruit d'un grand travail préparatoire. En effet, le romancier ne conçoit pas l'écriture d'un roman sans un travail préalable approfondi. C'est pourquoi il constitue systématiquement un Dossier préparatoire comportant notes d'enquêtes, notes de lecture, ébauche et plans détaillés.

Ce travail – mystérieux – précédant l'œuvre, le lecteur n'y voit rien ; il en a pourtant un aperçu dans la façon dont travaille non pas Sandoz mais Claude, car Zola lui attribue la même démarche abstraite que celle qu'il adopte quand il écrit.

Lorsque le peintre se met à son grand tableau de l'île de la Cité, il commence par en ébaucher les grands traits pour esquisser les contours du futur tableau, quitte à s'y reprendre plusieurs fois, comme Zola commence par tracer les grandes lignes du futur roman, se reprend, pose des idées qu'il garde ou rejette un peu plus loin. Ensuite, Claude s'occupe de la toile elle-même, il décide de la taille, de la sous-couche, tandis que Zola prévoit le nombre de chapitres et précise le décor. Claude et Zola arpentent pendant des mois les lieux qu'ils vont représenter, prennent des notes. « *Et la grande œuvre fut commencée* » (356) .

En regardant Claude travailler avec acharnement, le lecteur de *L'Œuvre* peut deviner Zola lui-même préparant puis écrivant son roman. Même si ce n'est que le peintre qui peine à passer de l'ébauche « *où le génie flambe* » (357) à la toile achevée, Zola aussi est parfois en proie au doute.

Certes, confie-t-il à ses amis, la déception est souvent au rendez-vous, mais au moins le roman a été enfanté.

¹On pense à la série *Les Nymphéas* qui compte 250 toiles.

4.4 Conclusion

L'exploration des arcanes de la création artistique se décline sur deux modes dans *L'Œuvre* : pictural avec Claude, littéraire avec Sandoz pour la théorie, et avec le romancier lui-même pour la pratique. S'en dégage une vision fort sombre de l'acte créateur. Sandoz et Claude sont des doubles de Zola, mais le second est plus maudit que l'autre : *L'Œuvre*, prévu comme un roman sur l'art moderne, est devenue la douloureuse méditation d'un artiste sur l'impossibilité de créer la vie et sur le sacrifice de l'existence à l'art, dans un contexte hostile aux artistes novateurs.

Dans *L'Œuvre*, le créateur est à la fois celui va jusqu'au bout tout en sachant qu'il ne produira pas l'œuvre dont il rêve, et celui qui n'accepte pas son impuissance à créer et préfère se tuer. Le sérieux Sandoz et le génial Claude sont les deux versions fictives de l'artiste tel que le conçoit Zola : la création se situe quelque part entre l'acceptation de l'imperfection et la tentation de l'absolue.

L'Œuvre est, en quelque sorte, la résolution de l'énigme : qu'est-ce que créer ?