

La logique de la création dans *L'œuvre* de Zola. Fiction ou réalité?

Béatrice Vernier-Larochette

[Extrait du troisième chapitre de la thèse de maîtrise intitulée «La logique de la création dans *L'œuvre* d'Émile Zola,» écrite sous la direction de Michaël Bishop et approuvée en septembre 1998.]

When the painter creates, when he transposes onto a canvas what he sees or what he feels, he imposes upon the world a new element drawn forth from nothingness. That moment, which many artists compare to the pain of giving birth, needs different conditions to end in the production of a work accepted by the public.

This article tries to explore this movement of creation in Claude Lantier from the novel L'œuvre by Emile Zola, where the author describes in a precise way the particular moment when the artist is in fusion with his canvas and when he is in search of the best expression for his model.

We analyse the different stages of this process of creation in order to grasp the comprehensive logic of creation which applies to the novel's hero. We then compare it to the experience of other painters. Although Zola's novels reflect determinist ideas which can at times overdetermine the actions of his characters, we see that Claude Lantier's work in L'œuvre belongs to a logic of creation shared by other artists. This hero can be considered as a representative of a majority of artists struggling with the terrors of creativity.

L'artiste vient à la vie pour un accomplissement
qui est mystérieux. Il est un accident.
Rien ne l'attend dans le monde social.¹

Claude Lantier a, dans son geste de création, plusieurs objectifs, qu'il tente d'atteindre à tout prix dans une obstination démesurée qui l'isolera de son entourage et de la réalité. Son principal but est de transposer la réalité d'un modèle, espace du réel, dans une toile, espace esthétique. Ce processus se révèle satisfaisant pour Claude Lantier dans

le geste de l'ébauche, où il s'agit de capter l'essentiel de ce réel fuyant par une représentation subite que l'artiste ne considère pas comme définitive. Par contre, lors du perfectionnement, ce mouvement s'avère laborieux, conduisant le peintre à une situation cauchemardesque, à un renouvellement excessif de son dessin initial. Claude Lantier a également pour dessein d'être reconnu par la société, même si son oeuvre ne reflète pas les tendances de l'époque. Ce travail esthétique très personnel se heurte donc à la fois à diverses inerties propres à l'artiste dans son geste de création et à l'incompréhension du public, ce qui le mènera à un échec.

Devant l'impossibilité de réaliser un travail conforme à ses aspirations et au goût de son époque, doit-on considérer Claude Lantier comme un représentant typique du héros zolien des Rougon-Macquart, voué à l'échec dès le début de sa quête à cause d'une folie héréditaire ou comme le porte-parole de tout artiste, confronté au travail de création?

Afin de répondre à cette question, il sera nécessaire dans un premier temps de dégager une logique globale de la création telle qu'elle apparaît chez Claude Lantier, synthèse de l'analyse de l'élaboration picturale effectuée dans les deux précédents chapitres. C'est alors que je tenterai d'examiner si cette logique rejoint une optique naturaliste ou si elle s'inscrit dans une logique propre à d'autres artistes. Je pourrai donc voir si les agissements du héros de L'oeuvre dans sa création picturale, peuvent être considérés comme fictifs ou comme une réalité artistique.

* * *

La création, telle que Zola semble l'envisager dans L'oeuvre se divise en deux étapes, celle du jaillissement de l'ébauche puis celle du perfectionnement. Ces deux étapes s'inscrivent dans un espace de création comprenant le modèle, le peintre et sa toile. Ce lieu de création que je nommerai *espace créatif pictural*, ne doit pourtant pas faire oublier celui de l'aboutissement de ce travail, puisque nous voyons Claude Lantier persister à proposer chaque année ses toiles au Salon, où l'oeuvre est acceptée ou refusée par le public: je nommerai cet espace, *espace de la réception*. Certaines théories estiment en effet que la création n'est que partielle si l'on considère uniquement la réalisation au niveau du tableau et que ce n'est qu'une fois connu et accepté par le public que le travail artistique est tenu pour achevé. Comme le remarque l'artiste Elisabeth,

dans L'Invitée de Simone de Beauvoir, «Le vrai peintre, c'est celui dont l'oeuvre est vraie... une oeuvre devient vraie en se faisant connaître.»² Il s'agit donc, en analysant la logique globale de la création, de considérer ces deux mondes: l'espace de la création picturale et l'espace de la réception. Les composants qui interviennent dans la logique de la création semblent dépendre les uns des autres au sein de ces deux espaces. Mon hypothèse est que c'est probablement dans la façon dont Claude Lantier utilise ces éléments, qu'il aboutira à un échec dans sa quête picturale (atteindre un idéal de perfection) et sociale (être admis dans le monde artistique).

* * *

Nous avons trouvé en effet que dans *l'espace créatif pictural* il y a, lors de l'élaboration de l'ébauche, un jaillissement de la créativité artistique dans un geste intense, fiévreux qui permet l'apaisement provisoire d'un trouble refréné antérieurement chez l'artiste. L'exaltation qui accompagne le geste violent et précis dans cette première étape disparaît en grande partie dans la logique du perfectionnement, car le peintre fait face à des moments de doute, de découragement ou à une impossibilité de créer même si l'envie est là. Lors de l'élaboration de son travail, la chasteté de Claude Lantier érotise son geste dans une transposition exacte de la réalité de son modèle, tout en semblant l'obliger à se détacher du réel pour mieux le capter. Plus il affirme son geste de perfectionnement, plus il exprime sa virilité dans son travail et plus une situation chaste s'installe dans son couple. L'équation du désir, de l'impuissance et de la réalisation (de soi) s'avère déjà compliquée. La reproduction exacte de la réalité appelle un détachement du réel de la part de l'artiste, qui peint alors un être spirituel, hors norme, divin. Claude Lantier tente également d'immobiliser dans sa toile un modèle qui appartient à la mouvance inéluctable de la vie. Le regard qu'il jette sur son travail est ainsi toujours différent, provoquant alors une insatisfaction, qui le conduit ensuite à un besoin inlassable de mieux perfectionner son premier geste provisoire. Son tableau «la grande oeuvre» reste donc toujours inachevé. L'appréciation personnelle de son travail, celle de son entourage et du public, à la fois relatives et urgentes, découragent l'artiste, ce qui le pousse parfois à détruire son travail. Malgré cette

création poussée à l'extrême, le peintre constate finalement qu'il ne peut égaler Dieu le Créateur et il se suicide.

Nous voyons donc que dans *l'espace créatif pictural* de Claude Lantier (modèle-peintre-toile) il y a toute une série de couples notionnels - à valeur psychologique, sociologique ou ontologique- composés d'éléments paradoxaux et que nous pouvons schématiser ainsi: *insatisfaction/apaisement, refrènement/jaillissement, chasteté/virilité, imperfection/perfectionnement, observation et amour de la réalité/détachement du réel, euphorie/doute, relativité/absolu, exaltation/torpeur, mouvance de la vie/immobilisation de la vie, envie de créer/impossibilité de créer, achèvement/inachèvement, création/destruction.*

Au niveau de la logique de l'ébauche qui comprend les couples *insatisfaction/apaisement, refrènement/jaillissement*, Claude Lantier respecte les paradoxes qui accompagnent son geste: l'artiste ne tente pas en effet de nier totalement son insatisfaction, le refrènement n'est alors que transitoire, laissant place sans difficulté au jaillissement d'une esquisse en un soulagement indéniable du désir qui le hante et le motive. Ainsi une sorte d'harmonie provisoire mais réelle, existe à ce niveau dans la fusion artiste-oeuvre que nous avons déjà signalée au premier chapitre.

Par contre, au niveau de la logique du perfectionnement, il y a un déséquilibre qui apparaît au niveau de certains couples notionnels, ce qui en déstabilise d'autres et provoque chez Claude Lantier des difficultés dans la création artistique. Ce problème provient d'abord de l'idée d'absolu qu'a l'artiste, celui-ci niant la relativité de toute action ou de tout jugement strictement esthétique face à la vie humaine. Il tente alors de reproduire une réalité absolument exacte, fidèle, de son modèle, d'immobiliser le réel en le transposant dans son tableau, mais cela en ignorant la mouvance de la vie, ce qui l'oblige à parfaire constamment son travail -une telle fidélité, un tel transfert s'avérant irréalisables, car précisément, relatifs. Au lieu d'accepter l'imperfection toute relative de son oeuvre, l'artiste la refuse et cherche à perfectionner son travail d'une façon implacable. Plus il trouve son oeuvre imparfaite, plus il la perfectionne. Dans le couple *imperfection/perfectionnement*, plus le sentiment d'*imperfection* est prononcé, plus celui de *perfectionnement* l'est aussi. Mais malgré cet effort constant de perfectionnement, Claude Lantier n'atteint pas l'absolu, la figure de l'imperfection étant toujours présente dans son esprit. Si le composant *perfectionnement* est accentué par le

peintre, qui, pour créer, se détache de la réalité, une augmentation paradoxalement traumatisante du sentiment de s'être *détaché du réel* apparaît, déstabilisant alors l'ensemble *observation et amour de la réalité/détachement du réel*. De ce fait, plus Claude Lantier se détache de la réalité, moins il est apte à la capter d'une façon précise et satisfaisante, et son geste aboutit alors à la représentation d'un être divin, c'est-à-dire irréel dans «la grande oeuvre.» Par ailleurs, plus il perfectionne son travail, plus le couple *chasteté/virilité* est déséquilibré, puisque nous avons déjà constaté que Claude Lantier est chaste lorsqu'il travaille. Il existe alors une situation anormale de chasteté dans le couple de l'artiste, la virilité du peintre s'exprimant uniquement dans son travail artistique. Le transfert ici est néfaste, la «fidélité» au réel de plus en plus problématisée. En accentuant son geste de perfectionnement à l'extrême, Claude Lantier déséquilibre également le couple *achèvement/inachèvement*, puisqu'en jugeant son oeuvre toujours imparfaite, il tente sans cesse de la parfaire, malgré l'impossibilité, pour lui, de toute équation de l'absolu, du rêve, et du réel. Le composant *inachèvement* prédomine alors dans cet espace dans le cas de Claude Lantier, car il comprend mal la relativité de tout mouvement vers l'absolu, et plus l'histoire du peintre progresse, plus l'élément *achèvement* devient inexistant. Si ce geste de perfectionnement excessif le pousse ainsi à créer de plus en plus, paradoxalement, il détruit sa production, la considérant toujours imparfaite par rapport et au réel et au rêve ou parce que simplement elle est refusée par le jury des Salons.

En effet, dans *l'espace de la réception* de l'oeuvre picturale, tout tourne autour d'une logique platement binaire: *acceptation/non-acceptation*. Dans le cas de L'oeuvre, c'est l'incompréhension de l'entourage du peintre pour son art, et les refus répétés de ses toiles aux Salons qui prédominent dans cet espace. En effet, seule la toile «L'Enfant mort» sera acceptée au Salon des refusés. Ce paradoxe - double d'ailleurs: acceptation et refus - empêche Claude Lantier d'être reconnu par la société, ce qui le révolte puisqu'il est en quête, malgré les apparences, d'une identité au sein de la société à travers ses oeuvres. Lorsqu'un de ses petits tableaux est à nouveau rejeté, «... le peintre, ulcéré, pleurant de rage, arracha la toile par minces lambeaux...» (L'oeuvre, 270). Il déclare également à Sandoz, qui s'étonne de la représentation de sa femme nue: «Qu'est-ce que ça fiche, si elle est bien peinte, ma bonne femme? j'ai besoin de ça, vois-tu pour me monter!» (L'oeuvre, 271). Cependant, il

affirme que son principal objectif n'est pas la réception de son travail: «On s'en fichait bien du public!» (*L'oeuvre*, 69); «C'était cette impuissance qui l'exaspérait, plus encore que les refus du jury» (*L'oeuvre*, 240). Il semble que Claude Lantier n'ose pas toujours avouer son désir d'être accepté au sein de la société à l'aide de son art, mais une telle appartenance est, indéniablement, un de ses buts: «Ah! comme il était temps qu'un véritable peintre parût, dans ce désert morne du Salon, au milieu de ces malins et de ces imbéciles! Quelle place à prendre, tonnerre de Dieu!» (*L'oeuvre*, 195). Appartenance et besoin de domination, il est vrai, et toujours dans le contexte social restreint - quoique, pour Lantier, emblématique. Ce peintre est ainsi partagé dans son travail artistique entre le désir de créer selon son inspiration libre et l'envie d'être reconnu, accueilli, intégré. Il se heurte alors à l'impossibilité de réconcilier le désir de transposer le réel comme il le veut et le désir d'être accepté au niveau social. Ce n'est donc pas seulement l'attitude de l'artiste dans son travail à la recherche d'une perfection absolue qui le pousse à accentuer l'élément *perfectionnement* dans *l'espace créatif pictural*, mais c'est aussi l'élément *non-acceptation* dans *l'espace de réception* qui le pousse à agir et à réagir, puisqu'il aspire à voir ses oeuvres acceptées par le Jury.

La logique de la création est donc composée ici de tous ces éléments tensionnels et paradoxaux qui vont ou aider ou freiner l'artiste dans son geste pictural. Dans son article «Les inapparences de la création dans *L'oeuvre*», Adolpho Fernandez-Zoïla parle d'*indices de dispersion*:

Entendons par *indices de dispersion* ce qui va faire écran dans le travail de Claude et va se mettre en travers, entre l'homme et l'artiste, entre l'individu et la personne consacrée à la création.³

Cette analyse est cependant un peu restrictive dans le sens où elle ne considère que l'action d'éléments négatifs dans le processus de création, alors que, dans le geste de l'ébauche, nous avons vu le peintre utiliser les composants d'une façon satisfaisante et créer dans une harmonie, bien sûr provisoire. L'artiste doit en effet tenir compte de tous ces éléments paradoxaux: par exemple, le perfectionnement d'un travail est nécessaire, mais la perfection absolue est impossible à atteindre. L'immobilisation d'un sujet sur une toile est possible, mais il faut tenir compte de la mouvance de la vie. Claude Lantier ne laisse place à aucune réflexion personnelle sur sa situation (refus répétés de ses oeuvres par les

différents Salons) et ne manifeste ainsi aucune remise en question de son geste. D'une façon persistante, il exploite seulement certains éléments de la création sans tenir compte de leur relativité, de la nécessité d'harmoniser en les relativisant, aspiration et problème, désir et frustration. On peut alors dire qu'il pervertit sans le vouloir la dynamique du processus de création. C'est ainsi que Lantier tente d'immobiliser la vie sur la toile en ignorant la mouvance de la vie; il désire la perfection dans son travail en niant l'imperfection, la simple relativité c'est-à-dire, de toute réalisation humaine. Ainsi Claude Lantier oublie que la logique de l'achèvement et celle de l'inachèvement sont arbitraires, car ce qu'un individu juge achevé peut être estimé inachevé par un autre.

Le peintre Odilon Redon (1840-1916) signale l'importance de tenir compte, dans le geste créatif, de certains facteurs invisibles ou inexpliqués qui orientent malgré tout l'artiste:

Et j'ai connu la subite influence qu'exerçaient sur moi divers lieux, ou le temps, la saison... pour affirmer ici avec certitude et assurance, combien il nous faut compter avec le monde invisible, mouvant et palpant qui nous entoure, et nous ploie au-dedans sous les pressions encore obscures et inexpliquées du dehors.⁴

Redon admet l'existence, au moment de la création, de phénomènes non matériels, vaguement perceptibles par l'artiste, qui sont nécessaires à l'élaboration d'un travail artistique. Le sculpteur Auguste Rodin (1840-1917), à son tour, signale à propos de sa création que tout en reproduisant la nature le plus fidèlement possible, il se laisse guider par elle: «Devant le modèle, je travaille avec autant de volonté de reproduire la vérité que si je faisais un portrait; je ne corrige pas la nature; je m'incorpore en elle; elle me conduit».⁵

Rodin ne cherche pas, malgré le rôle de la volonté dont il parle, à contrôler son mouvement créatif à tout prix, au contraire de Claude Lantier, qui pervertit ainsi cet acte, délicatement équilibré, en perfectionnant son travail à l'extrême. Dans quelle mesure un artiste est-il alors maître de son geste et doit-il le diriger? Notre peintre lutte moins avec la logique d'une telle question qu'avec son sentiment d'impuissance face à la possibilité même de maîtriser et de se laisser guider ou de l'extérieur ou de l'intérieur.

Alain Bosquet dans son livre Alechinsky, fait remarquer qu'au niveau de la création, la raison intervient au moment où l'artiste jette un regard critique sur son geste, ce regard pouvant pourtant provoquer un dilemme:

... quelque part, dans le processus de la création la raison ou, plus banalement, le sens critique, rejoint l'élan spontané et le guide, quitte parfois à l'arrêter. Il faut alors ou accepter cette intervention, ou passer outre; l'accepter, c'est se limiter; passer outre, c'est créer dans l'aveuglement le plus complet.⁶

Claude Lantier ne semble pas pouvoir passer outre à ces considérations oppositionnelles, à la fois psychologiques et viscérales. Matisse comprend d'une façon très subtile de quelle façon l'artiste peut jeter un regard critique sur son travail tout en restant positif:

Un artiste doit se rendre compte, quand il raisonne, que son tableau est factice, mais quand il peint, il doit avoir ce sentiment qu'il a copié la nature. Et même quand il s'en est écarté, il doit lui rester cette conviction que ce n'a été que pour la rendre plus complètement.⁷

Quant à Lantier, ce va-et-vient entre une esthétique du valable, de l'intimité rendue du pictural, du réel, et une psychologie de l'inauthentique, du factice, de l'écart - ce va-et-vient est vécu de plus en plus avec horreur et douleur.

Gauguin, lui aussi contemporain de Zola, note sans hésiter dans son journal, que la perfection est une notion arbitraire et qu'en conséquence l'achèvement de l'oeuvre est chose relative:

Du reste, ma grande toile a absorbé pour quelque temps toute ma vitalité... Plus je la vois plus je me rends compte des fautes énormes mathématiques que je ne veux à aucun prix retoucher, elle restera comme elle est à l'état d'esquisse si l'on veut. Mais aussi cette question se pose et j'en suis perplexe: où commence l'exécution d'un tableau; où finit-elle?⁸

Perplexité, oui, mais une perplexité qui se trouve contre-balancée - ce qui n'est jamais possible chez Lantier qui n'arrive pas à considérer comme égaux l'ébauche et le tableau - par une psychologie et une esthétique du

relatif. Odilon Redon se pose lui aussi la question de la clôture de l'oeuvre:

L'artiste qui produit avec le souci de la perfection, j'entends le souci de donner avec candeur une oeuvre d'assouvissement autonome, une oeuvre où se révélera sa personnalité unique, celui-là toujours y mettra son nom comme à regret, ou avec quelque gêne. Et c'est ce litige, ce malaise de conscience, qui est le principe fatal du recommencement prochain, le ferment de l'oeuvre qui suit, avec l'intention de la donner meilleure.⁹

Ce problème de l'achèvement, qui fascine le Zola de L'oeuvre, est en relation directe avec l'idée de perfectionnement. Améliorer son travail, c'est tendre vers l'achèvement; cesser de perfectionner son dessin, c'est le considérer comme parfait et achevé. Terminer un travail est toujours un dilemme car c'est pour Lantier un choix arbitraire, personnel, bizarrement loin de sa conception d'un absolu - chose logiquement divine, non humaine. Terminer, c'est aussi admettre que l'oeuvre fait partie du passé puisque le peintre n'y travaillera plus, faisant apparaître un autre dilemme, un autre paradoxe. Claude Lantier n'a pas eu la sagesse esthético-ontologique ou la force psychique et viscérale lui permettant d'y réfléchir avec bonheur, à son aise, en créant «la grande oeuvre», qui restera ainsi toujours à l'état d'inachèvement.

Jusqu'ici, il demeure difficile, dans ma démonstration, d'affirmer si ce sont les excès de l'artiste dans son geste de création à la poursuite d'un idéal de perfection qui entraînent les refus des Salons ou si ce sont ces rejets (donc l'accentuation de l'élément *non-acceptation* de *l'espace de réception*) qui poussent le peintre à pervertir son geste en accentuant l'élément *perfectionnement* de *l'espace créatif pictural*. Quant aux couples *euphorie/doute*, *exaltation/torpeur*, il est trop tôt pour les assimiler à la maladie maniaco-dépressive que de nombreux critiques ont attribuée à Claude Lantier.

Il apparaît, jusqu'à présent, que ce peintre est en quête d'une identité plus fermement ancrée dans un large contexte social et qu'il reste en même temps aux prises avec sa propre affirmation artistique pour laquelle il sacrifie tout. Il est alors déchiré tout au long de ce roman par toutes sortes de petites concessions qu'il s'impose à contre-cœur pour être accepté aux Salons. Odilon Redon semble conscient de ce problème:

Je ne comprends rien à ce que l'on appelle des 'concessions'; on ne fait pas l'art qu'on veut. L'artiste est, au jour le jour, le réceptacle de choses ambiantes; il reçoit du dehors des sensations qu'il transforme par voie fatale, inexorable et tenace, selon soi seul. Il n'y a vraiment production que lorsqu'on a quelque chose à dire, par nécessité d'expansion.¹⁰

Si tout cela, Lantier le comprend parfaitement, et si, globalement, il refuse de se compromettre esthétiquement, il arrive mal à établir un équilibre entre le désir qui le motive et les goûts du monde qui l'entoure. La moindre «concession» est ainsi pénible, et finalement impossible. Fernandez-Zoïla signale très justement: «Claude, entier et précipité dans chacune de ses actions, semble fuir les étapes intermédiaires et confondre compromis et compromission.»¹¹

Claude Lantier est un héros qui aspire à un absolu; il est animé par un idéal artistique, lequel fait de lui un protagoniste solitaire qui, malgré son génie incontournable, échoue. Sa quête de l'absolu dans son art le pousse à contrôler son geste créatif d'une façon excessive au lieu d'accepter certains paradoxes qui s'imposent d'eux-mêmes au créateur. Il limite alors son potentiel dans la recherche d'une vérité artistique qui résulte de la fusion du réel avec sa propre vision du monde. Au départ, il voulait transposer, célébrer, honorer la réalité, mais progressivement il a ressenti le besoin de transposer un idéal de plus en plus déréalisé pour finalement aboutir à une spiritualisation en peignant une femme divinisée, irréaliste. Par son affirmation obstinée de la nécessité d'une création parfaite, esthétiquement absolue, il découvre enfin que l'être humain ne peut égaler Dieu le Créateur et, épuisé, angoissé, traumatisé, il choisit de se donner la mort. Son ami Sandoz nourrissait les mêmes aspirations mais il a su accepter l'imperfection de son travail littéraire, admettant ainsi ses propres limites. Zamparelli déclare que:

Sandoz shares with Claude this same predilection for the gigantesque, the cosmic, and the grandiose in art; but unlike Claude, he is not quite as audacious and is, in addition, a bit more in contact with reality and more conscious of the limitations of his art.¹²

Claude Lantier n'a pas su voir qu'il pouvait seulement tendre vers une perfection et non l'obtenir. Sa quête artistique peut s'assimiler alors à une quête ontologique où le peintre découvre les limites de l'humain sur terre. En effet, Claude Lantier ne tente jamais d'avoir du recul face à son

geste créateur et ne l'inscrit pas dans une conception plus large d'un monde auquel il appartient, d'un cosmos où l'humain, bien humble, ne peut prétendre à la perfection mais seulement y tendre. Gauguin semble à l'aise avec ces notions lorsqu'il écrit dans un texte intitulé «Mensonge et vérité»: «Et devant cette petite toile qui a l'intention prétentieuse d'imiter la nature vraie on est tenté de dire: ô homme, que tu es petit»¹³. Les mêmes distinctions persistent, bien sûr, mais la supériorité voulue de l'esthétique humaine est comprise comme étant illusoire, ou très relative.

En mettant en relief les éléments tensionnels qui composent la logique de la création, nous avons réussi à dégager les raisons qui font que Claude Lantier transforme un geste de création en un geste de destruction. Malheureusement, la plupart des critiques ont souvent négligé d'analyser les actions créatives de ce peintre et y ont vu simplement les réactions d'un héros typiquement naturaliste, voué de toute façon à l'échec dès le début de son histoire.

* * *

Il est pourtant intéressant de constater que la souffrance dans l'envie, le désir implacable et souvent frustré de créer, qui poursuit Claude Lantier, se retrouve chez de nombreux créateurs. Van Gogh l'évoque souvent dans les lettres qu'il adresse à son frère:

Quelque chose me pèse, car je sens en moi une force que les circonstances ne me permettent pas de développer normalement; la conséquence en est que je suis souvent malheureux. Je suis le théâtre d'une lutte intérieure: je ne sais plus ce que je dois faire.¹⁴

Ailleurs, il ajoute: «Pour l'instant, je ne puis supporter la vue d'un pinceau, cela me met hors de moi»¹⁵. Gauguin, à son tour, exprime les mêmes angoisses de création qui peuvent se rapprocher de la torpeur dans laquelle Claude Lantier est parfois plongé: «Ce qui me chagrine le plus c'est moins la misère que les empêchements perpétuels à mon art que je ne puis faire comme je le sens et que je puis le faire sans la misère qui me lie les bras»¹⁶.

Ces réflexions rejoignent ce qu'Odilon Redon signale dans son journal: «Ce qui distingue l'artiste du dilettante est seulement dans la douleur qu'éprouve celui-là. Le dilettante ne cherche dans l'art que son

plaisir»¹⁷. La souffrance semble donc être commune à maint artistes dans la recherche d'une création originale. Cela est sans doute vrai surtout pour les contemporains du Lantier de Zola, chez qui prédominent des esthétiques - symbolistes, naturalistes, fantastiques mêmes, romantiques - qui tendent à privilégier l'art sur la vie, à élaborer une poétique du spleen, de l'angoisse naturelle, à remédier par le biais de l'anti-nature, de l'art. La question reste complexe, mais la souffrance pousse toujours dans ce sens: l'art pour l'art plutôt que l'art, simplement, pour la vie.

A propos de la genèse du geste de l'ébauche chez Claude Lantier, il s'agit, comme nous l'avons vu, d'une attirance affective et charnelle et la plupart des artistes parlent effectivement d'une émotion qui les envahit. Redon explique que «l'oeuvre d'art est le ferment d'une émotion que l'artiste propose»¹⁸. Matisse confie une trentaine d'années plus tard, en 1929, que «Mon but est de rendre mon émotion. Cet état d'âme est créé par les objets qui m'entourent et qui réagissent en moi: depuis l'horizon jusqu'à moi-même y compris moi-même.»¹⁹. Et Rodin exprime les mêmes sensations que Claude Lantier, soulignant la pertinence d'une vision subite qui déclenche le geste d'ébauche:

... quelquefois, chez un modèle, on ne croit rien trouver puis, tout à coup, un peu de nature se montre, une bande de chair apparaît et ce lambeau de vérité donne la vérité toute entière et permet de s'élever d'un bond jusqu'au principe absolu des choses.²⁰

Gauguin, enfin, va encore plus loin et parle d'une éruption dans le geste pictural créateur, tout comme Claude Lantier, qui transpose un jaillissement créatif sur la toile. Écoutons Gauguin:

Au moment où des sentiments extrêmes sont en fusion au plus profond de l'être, au moment où ils éclatent, et que toute la pensée sort comme la lave d'un volcan, n'y a-t-il pas là une éclosion de l'oeuvre soudainement créée, brutale si l'on veut, mais grande et d'apparence surhumaine? Les froids calculs de la raison n'ont pas présidé à cette éclosion, mais qui sait quand au fond de l'être l'oeuvre a été commencée?²¹

Ainsi, d'une façon similaire à la logique de l'ébauche chez Claude Lantier, le premier geste s'effectue spontanément sans l'intervention d'un regard critique de la part de beaucoup de ces artistes. Vasarely, peintre du vingtième siècle, dont le travail de recherche et d'élaboration était long

puisqu'il peignait des figures abstraites, parle par exemple, lui aussi, d'un jaillissement dans l'élaboration de son ébauche: «A quelques rares exceptions près, la conception, le premier jaillissement, s'effectue en petit format ou moyen format, en fonction de nos facultés physiques et directes»²². Et en effet, il serait possible de démontrer même plus généralement la pertinence de cet élément de l'esthétique/psychologie de l'artiste moderne: Michaux, Riopelle, Picabia, Picasso, Giacometti et ainsi de suite. De grands poètes-critiques en parlent - Dupin, Bonnefoy, Reverdy, Noël, par exemple - et les artistes aussi, parfois. Il y a des exceptions, certes. Voici Matisse qui évoque plutôt un mûrissement progressif lors de son travail d'esquisse: «J'ai à peindre un corps de femme; d'abord j'en réfléchis la forme en moi-même... Je vais condenser la signification de ce corps... le secret de mon art. Il consiste en une méditation d'après nature»²³.

Mais la fureur de créer, l'exaltation qui submerge le héros de L'oeuvre domine et a toujours un rôle significatif à jouer. Van Gogh s'écrit très explicitement: «... je labore comme un vrai possédé, j'ai une fureur sourde de travail plus que jamais».²⁴ Et Redon, tout en reconnaissant le rôle de l'observation et de la concentration, comme Lantier lui-même d'ailleurs, n'hésite pas à déclarer:

Après un effort pour copier minutieusement un caillou, un brin d'herbe, une main, un profil ou toute autre chose de la vie vivante ou inorganique, je sens une ébullition mentale venir, j'ai alors besoin de créer, de me laisser aller à la représentation de l'imaginaire.²⁵

D'autres parallélismes ne cessent de frapper. Claude Lantier est convaincu de son génie et tente incessamment de l'exprimer en perfectionnant son oeuvre. Gauguin avoue aussi: «Je sens en moi une grande force créatrice et je sais qu'un jour viendra où je serai à même de produire régulièrement, tous les jours, de bonnes choses»²⁶. Quant à Van Gogh, ce peintre qui n'arrive à vendre qu'une seule toile avant sa mort comprend plus humblement l'expression de son génie: «Je sens qu'en art j'ai raison, mais aurai-je la force de l'exprimer d'une façon affirmative? En tout cas j'aurai fait mon devoir...»²⁷. Ce peintre a le sentiment qu'il a une mission à accomplir dans le domaine artistique, tout comme Claude Lantier qui persiste à présenter son art malgré les refus répétés des différents Salons.

Dans le travail de perfectionnement d'ailleurs, Gauguin se heurte au même problème d'insatisfaction que Claude Lantier, qui, chaque fois qu'il regarde son oeuvre, y jette un regard différent et toujours frustré qui le pousse constamment à modifier son dessin. Dans Oviri, Gauguin se questionne à ce sujet:

Avez-vous remarqué que lorsque vous recopiez un croquis dont vous êtes content, fait à une minute, une seconde d'inspiration, vous n'arrivez qu'à une copie inférieure, surtout si vous en corrigez les proportions, les fautes que le raisonnement croit y voir?²⁸

Face aux difficultés de la création, qui cherche à trouver un équilibre entre le besoin de travailler, de retravailler pour réaliser le rêve absolu et le besoin d'accepter la relativité nécessaire de tout accomplissement, Gauguin arrive à se réfugier lui aussi dans le rêve: «Espérer c'est presque vivre. Il me faut vivre pour faire mon devoir jusqu'au bout et je ne le peux qu'en forçant mes illusions, en me créant dans le rêve des espérances»²⁹. Le cas de Gauguin est, certes, différent de celui de Lantier, mais on voit ici à quel point la base psychologique de son esthétique reste tensionnelle. Quant à Matisse, il estime que le perfectionnement est nécessaire: «Je pourrais me contenter d'une oeuvre de premier jet, mais elle me lasserait de suite, et je préfère la retoucher pour pouvoir la reconnaître plus tard comme une représentation de mon esprit.»³⁰ Ce peintre nous montre donc clairement que dans la logique du perfectionnement, l'artiste intervient consciemment avec un objectif bien précis, qui donne tout son caractère au travail. Mais chez Matisse, l'esthétique du perfectionnement ne s'accompagne d'aucune douleur, d'aucune hystérie; Reverdy intitule d'ailleurs un de ses chapitres sur ce peintre: «Matisse dans la lumière et le bonheur»³¹.

En revanche, Rodin fait l'éloge de l'ébauche qui, pour lui, reste le meilleur produit de la création, car le plus pur, qui représente le mieux la personnalité du peintre, puisqu'il n'y a aucune intervention de sa raison:

Comment ne pas admirer une esquisse faite d'un jet, dans laquelle l'artiste a fixé le souvenir d'une émotion ressentie, d'une action vue ou comprise; dont l'expression saisissante a été rendue avec une sincérité absolue, sans atténuation, exagération ou réserve...³²

Le travail, la persévérance, la modification à l'infini, Rodin les approuve, certes, et Michaël Bishop en parle dans une étude consacrée à la poétique rodinienne. L'ébauche, premier jaillissement de l'oeuvre créée, représente aux yeux de Rodin quelque chose de précieux, de miraculeux, la personnalité profonde de l'artiste, sans intervention de sa raison, et le perfectionnement, s'élaborant idéalement dans des limites raisonnables, doit être compris dans l'optique de la splendeur de l'ébauche.³³ Si pour Lantier, l'ébauche est souvent un plaisir, un soulagement, le regard critique qu'il jette sur son oeuvre lui est nuisible, puisqu'il ne cesse de chercher un état pictural idéal. Vasarely et Redon - je choisis au hasard, car d'autres peintres pourraient être cités- notent cependant que le regard critique de l'artiste est nécessaire et constructif. «L'auto-critique est créative, la critique d'autrui n'est qu'instructive»³⁴, déclare le grand peintre des abstractions modernes. Le symboliste Odilon Redon, dans son journal, estime que l'insatisfaction doit toujours être présente chez l'artiste au travail, car c'est ce qui le pousse à parfaire son geste, donc à s'améliorer et à créer de nouvelles oeuvres: l'insatisfaction est alors source de création pour lui:

Le souci doit être l'hôte habituel et constant du bon atelier. Le souci est comme une équation entre la palette et le rêve. Il est le ferment du nouveau; il renouvelle la faculté créatrice; il est le témoin d'erreurs sincères et de l'inégalité du talent.³⁵

Ainsi le sentiment d'imperfection qu'éprouve tout artiste en jetant un regard critique sur son travail est considéré ici comme un élément parfois pénible mais positif de la création. Le jugement du peintre sur son travail doit se situer entre ce qu'il peint et ce qu'il aspire à réaliser, en acceptant que sa représentation du réel ne réponde pas toujours à ses idées de départ. Ce qui le poussera à répéter son geste. L'essentiel, pourtant, consiste à équilibrer «souci», jugement, «inégalité», d'une part, et de l'autre, accueil et acceptation d'une relativité pourtant novatrice, fondatrice, originale, qu'il faut trouver enfin adéquate à son rêve, pour enfin, comme disait Gauguin, «vivre». Lantier se trouve, finalement, dans l'impossibilité de vivre.

L'impression d'imperfection chez Lantier est donc partagée par d'autres artistes, certains la jugeant nécessaire pour tendre vers une perfection ou pour générer une nouvelle oeuvre. D'autres se révoltent et,

comme Gauguin, retournent leur indignation contre Dieu: «Ce que je fais maintenant est bien laid, bien fou. Mon Dieu, pourquoi m'avoir bâti ainsi? Je suis maudit.»³⁶ L'erreur de Claude Lantier est de vouloir obtenir la perfection et non y tendre, de croire qu'elle existe et de s'abandonner à cette croyance, à cette idée d'absolu, comme à une religion.

* * *

Dans L'oeuvre, nous voyons aussi d'autres artistes, en particulier le peintre Bongrand et l'écrivain Sandoz qui partagent certaines difficultés dans la création, ce qui laisse supposer que l'insatisfaction et les angoisses rencontrées par Claude Lantier ont été mises en scène par Zola pour montrer qu'elles sont propres à tout artiste. Lorsque Bongrand est décrit dans son travail de peintre, nous retrouvons comme pour Claude Lantier les mêmes manifestations physiques dans le geste de création: «... Ses mains tremblaient, tout son corps était dans le tressaillement douloureux de la création» (L'oeuvre, 212). Bien qu'il soit un peintre déjà reconnu, une certaine angoisse est présente, chaque tableau se révélant être un recommencement pénible, malgré le succès de ses précédentes créations: «... Oui, à chacun de mes tableaux, j'ai encore une grosse émotion de débutant, le coeur qui bat, une angoisse qui sèche la bouche, enfin un trac abominable» (L'oeuvre, 212). L'écrivain Sandoz admet à son tour la difficulté du travail d'écriture lors de sa création:

... moi que l'imperfection de mon oeuvre poursuit jusque dans le sommeil! moi qui ne relis jamais mes pages de la veille, de crainte de les juger si exécrables que je ne puisse trouver ensuite la force de continuer!... jamais je ne me contente (L'oeuvre, 223).

Plus loin, Sandoz va très loin dans une caractérisation terriblement emblématique de l'insuffisance radicale de ce qu'il arrive enfin à créer: «Eh bien! moi, je m'accouche avec les fers, et l'enfant, quand même, me semble une horreur» (L'oeuvre, 301).

Ces témoignages nous montrent sans ambiguïté que le travail de création est souvent pénible, loin de toute adéquation au rêve de l'absolu, et il ne semble jamais terminé pour son créateur. Zola sait manifestement de quoi il parle, puisqu'il écrit à son ami Cézanne, souvent considéré comme un des modèles du personnage de Lantier: «Ne suis-je pas dans le

même cas que toi; la forme n'est-elle pas également rebelle sous mes doigts?»³⁷ Nous voyons donc des parallélismes très pertinents, même si le suicide ne frôle pas la conscience de Zola, ni d'un Bongrand, ni d'un Sandoz. Ces manifestations d'angoisses causées par un sentiment d'insatisfaction parfois radicale, un besoin de recommencement perpétuel, presque maladif dans le processus de création, sentiments et besoins exprimés par tous ces artistes, réels ou romanesques, nous permettent encore une fois d'affirmer que Claude Lantier est loin d'être un personnage banalement imaginaire, artificiel, éloigné de toute justification naturelle, créé d'une façon déraisonnée, pour les besoins des Rougon-Macquart. La poétique de son geste, si je peux dire, s'inscrit visiblement, malgré ses côtés apparemment excessifs, dans une réalité de création que tout artiste rencontre et reconnaît dans ses grandes lignes comme authentique.

NOTES

1. Odilon Redon, *A soi-même, Journal 1867-1915* (Paris: Librairie José Corti, 1961) 121.
2. Simone de Beauvoir, *L'Invitée* (Paris: Éditions Gallimard, 1960) 275.
3. Adolpho Fernandez-Zoïla, "Les inapparences de la création dans *L'Œuvre*", Les Cahiers Naturalistes 60-61 (1986-87): 142.
4. Odilon Redon, *A soi-même*, 128.
5. Dujardin-Beaumez-Entretiens avec Rodin, retranscrit dans Bernard Champigneulle, *Rodin* (Paris: Somogy éditions d'art, 1994) 105.
6. Alain Bosquet, *Alechinsky* (Paris: Le Musée de Poche Jacques Goldschmidt, 1971) 28.
7. Matisse, retranscrit dans Bernard Noël, *Matisse* (Paris: Éditions Fernand Hazan, 1987) 43.
8. Paul Gauguin, *Oviri. Ecrits d'un sauvage* (Paris: Éditions Gallimard, 1974) 217.
9. Odilon Redon, *A soi-même*, 127.
10. Odilon Redon, *A soi-même*, 23.
11. Fernandez-Zoïla, "Le système écriture peinture et le figural dans *l'Œuvre*", Les Cahiers Naturalistes 66 (1992): 96.

12. Thomas Zamparelli, "Zola and the quest for the Absolute in Art," *Yale French Studies* 42 (1969): 147.
13. Paul Gauguin, *Oviri*, 176.
14. Vincent Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, (Paris: Éditions Gallimard, 1956) 245.
15. Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, 185.
16. Paul Gauguin, *Oviri*, 78.
17. Odilon Redon, *A soi même*, 42.
18. Odilon Redon, *A soi-même*, 104.
19. Retranscrit dans Bernard Noël, *Matisse*, 68.
20. Dujardin-Beaumetz-Entretiens avec Rodin, retranscrit dans Bernard Champigneulle, *Rodin*, 106.
21. Paul Gauguin, *Oviri*, 217.
22. Victor Vasarely, *Notes brutes* (Paris: Éditions Denoël, 1972) 72.
23. Retranscrit dans Bernard Noël, *Matisse*, 63.
24. Vincent Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, 519.
25. Odilon Redon, *A soi-même*, 28.
26. Vincent Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, 238.
27. Paul Gauguin, *Oviri*, 247.
28. Paul Gauguin, *Oviri*, 217.
29. Paul Gauguin, *Oviri*, 88.
30. Retranscrit dans Bernard Noël, *Matisse*, 35.
31. Pierre Reverdy, *Note éternelle du présent* (Paris: Éditions Flammarion, 1979) 155-89.
32. Retranscrit dans Bernard Champigneulle, *Rodin*, 123.
33. "Rodin and the Poetics of his Time", in Keith Aspley, dir., *From Rodin to Giacometti: Sculpture and Literature in France 1880-1950* (Amsterdam: Rodopi, 1998, sous presse).
34. Victor Vasarely, *Notes brutes*, 147.
35. Odilon Redon, *A soi-même*, 110.
36. Paul Gauguin, *Oviri*, 80.
37. Emile Zola, *Œuvres complètes*, vol.14, 1240.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages d'Émile Zola consultés:

- Zola, Émile. *Les Rougon-Macquart*. Bibliothèque de la Pléiade. 4 Vols. Paris: Éditions Fasquelle et Gallimard, 1960-66.
- . *L'oeuvre*. Paris: Éditions Gallimard, 1983.
- . *oeuvres complètes*. 15 Vols. Paris: Éditions Fasquelle, 1962-69.

Liste des ouvrages consultés:

- Beauvoir, Simone de. *L'Invitée*. Paris: Éditions Gallimard, 1943.
- Bosquet, Alain. *Alechinsky*. Paris: Le Musée de Poche Jacques Goldschmidt, 1971.
- Champigneulle, Bernard. *Rodin*. Paris: Somogi éditions d'art, 1949.
- Fernandez-Zoïla, Adolfo. «Le système écriture-peinture et le Figural dans *L'oeuvre*.» Les Cahiers Naturalistes 66 (1992): 91-103.
- . «Les inapparences de la création dans *L'oeuvre*.» Les Cahiers Naturalistes 60-61 (1986-87): 139-56.
- Gauguin, Paul. *Oviri. Écrits d'un sauvage*. Paris: Éditions Gallimard, 1974.
- Noël, Bernard. *Matisse*. Paris: Éditions Fernand Hazan, 1979.
- Redon, Odilon. *A soi-même. Journal 1867-1915*. Paris: Librairie José Corti, 1961.
- Reverdy, Pierre. *Note éternelle du présent. Écrits sur l'art*. Paris: Éditions Flammarion, 1979.
- Van Gogh, Vincent. *Lettres à son frère Théo*. Paris: Éditions Gallimard, 1956.
- Vasarely, Victor. *Notes brutes*. Paris: Éditions Denoël, 1972.
- Zamparelli, Thomas. «Zola and the Quest for the Absolute in Art.» *Yale French Studies* 42 (1969): 143-58.

B.L.