

UDK 821.133.1.09 Zola E.

Izvorni naučni rad

Daniela ĆURKO (Zadar)

Université de Zadar

dcurko@unizd.hr

L'INTERTEXTUALITÉ DE L'ESTHÉTIQUE SCHOPENHAUERIENNE DANS *L'ŒUVRE* D'ÉMILE ZOLA

L'Œuvre d'Émile Zola véhicule les principaux postulats de l'esthétique schopenhauerienne. Ainsi par ex. *le joli*, *le sublime*, *la beauté* et *la grâce*, mots récurrents dans le roman, y acquièrent-ils exactement le sens qu'ils ont en tant que termes-clés de la pensée du philosophe. Aussi, l'une des raisons de l'impossibilité de Claude de créer et de vivre en même temps l'amour avec Christine réside-t-elle dans l'incompatibilité entre la Volonté et la contemplation esthétique, car au cours de cette dernière l'artiste se détourne de la Volonté. Ensuite, Claude s'efforce de représenter sur son grand tableau de la Cité, et cela sans en être conscient, non pas la copie d'une femme réelle, mais l'Idée platonicienne de la Femme. Si le peintre finit par reprendre toujours la même figure féminine, c'est parce que l'Idée est soustraite à la multiplicité. Ensuite, si la Femme de son tableau *Plein air* ne vieillit pas, c'est parce que l'Idée est éternelle, immuable, interchangeable. Finalement, tout véritable artiste étant un homme de génie dans la vision de Schopenhauer, Claude partage avec le génie la capacité de concentration profonde, la nature contemplative et solitaire, la curiosité enfantine, le tempérament mélancolique, et la proximité avec la folie.

Mots-clés: *Zola*, *L'Œuvre*, *Schopenhauer*, *esthétique*, *le joli*, *le désintéressement*, *l'Idée*, *le ravissement*, *le génie*

Introduction

L'Œuvre est non seulement un roman sur un artiste en particulier, le peintre Claude Lantier, mais aussi un roman sur l'Art, sur l'artiste et sur le génie créateur en général, un roman sur les affres et les souffrances de la création artistique. Zola, partisan et ami des peintres impressionnistes, proche du groupe

des Batignolles¹, y défend et illustre l'esthétique impressionniste, et cela de deux manières différentes: en la mimant dans son propre style, c'est-à-dire en imitant, par son écriture impressionniste, la technique d'un Claude Monet², mais aussi en inscrivant la défense et l'illustration de cette esthétique dans la trame narrative du roman³ – elle y devient le sujet de conversation de Claude et de Pierre Sandoz, son ami romancier. Toutefois, nous posons la question suivante: la nouvelle esthétique impressionniste pour laquelle combat Claude et que le peintre expose à son ami Sandoz, ne sert-elle pas à en cacher une autre, sous-jacente, une esthétique de l'Art en général? Nous sommes d'avis que l'idée même de Zola de faire de son peintre tourmenté un génie incontestable – ne serait-ce que pour Sandoz et Bongrand, ce dernier considéré comme le vieux maître de l'école – tout comme la recherche esthétique de Claude qui sera en partie la cause de sa fin tragique, doivent beaucoup à l'esthétique schopenhauerienne.

Dans le chapitre dédié au pessimisme considéré comme une caractéristique des romans de Zola, Alain de Lattre souligne que *L'Œuvre* est un roman métaphysique, et même „le roman le plus métaphysique de Zola“, sans pour autant relier le pessimisme de Zola à la métaphysique de Schopenhauer:

„*L'Œuvre* est assurément le roman le plus métaphysique de Zola, celui où le sentiment est poussé le plus loin de l'absence et de la négation: par l'étendue de l'expérience qui en est faite; par l'intensité du point où elle est amenée. L'intersection dans l'impulsion de vie, du grand vertige de la mort.“⁴

¹ Dans son „Étude“ de *L'Œuvre*, Henri Mitterand rappelle que Zola a été non seulement ami de Paul Cézanne, mais aussi camarade de plusieurs peintres contemporains méconnus ou oubliés par la postérité, tels que les peintres provençaux Jean-Baptiste Mathieu dit „Chaillan“, qui inspira à Zola le personnage de Chaîne, Joseph-François Villevieille, Truphème et Chotard. Depuis février 1862, Zola reçoit à son domicile, lors de ses soirées de jeudi, un groupe d'amis provençaux dont Cézanne, Baille, le sculpteur Philippe Solari et Marius Roux, journaliste d'Art. Rappelons que Zola a aussi été proche du groupe des Batignolles réunissant des peintres impressionnistes dont plusieurs sont devenus célèbres par la suite, tels que Manet, Monet, Renoir, ou Sisley. Zola les fréquentera si souvent qu'il sera représenté par Fantin-Latour sur son tableau *Un atelier aux Batignolles* (1870), tout comme par Frédéric Bazille dans *l'Atelier de la rue de la Contamine* (1870) (voir Henri Mitterand, „Étude“ de *L'Œuvre* in Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, 1966, p. 1341–1347).

² Sur l'écriture impressionniste de Zola dans le roman *L'Œuvre*, voir Aurélie Gendrat, *Émile Zola*, „*L'Œuvre*“, Paris, Bréal, 1999, p. 58–59.

³ Ainsi, Claude Lantier dans sa discussion avec son ami de collègue de Plassans, le romancier Pierre Sandoz, porte-parole de Zola, s'enthousiasme-t-il en réclamant l'éclaircissement de la palette, l'abandon des ateliers pour la peinture en extérieur, et l'inclusion de motifs relatifs à la vie contemporaine. Voir Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, Gallimard, „Folio/Classique“, 1983, p. 66–67.

⁴ Alain de Lattre, *Le Réalisme selon Zola*. Archéologie d'une intelligence, Paris, PUF, „Collection SUP/ Littératures modernes“, 1975, p. 193.

En revanche, dans plusieurs ouvrages et articles dédiés à l'étude des romans autres que *L'Œuvre*, des critiques soulignent la dette de Zola envers Schopenhauer. Ainsi Gérard Gengembre précise-t-il que ce pessimisme de la vision zolienne de l'homme et du monde est influencé par la pensée de Schopenhauer „dont l'influence se fait sentir à partir des années 1880“⁵. Philippe Hamon, quant à lui, souligne que l'objectif de Zola de représenter dans ses romans „l'homme „total“, conscient et inconscient“⁶ doit beaucoup à la „découverte“ de l'inconscient par Schopenhauer et par Eduard von Hartmann. Jasenka Frelj a mentionné, dans son article „L'influence d'Arthur Schopenhauer sur la littérature et l'art“, Maupassant, Zola et Proust parmi les auteurs français les plus influencés par Schopenhauer⁷. Philip Walker a consacré un ouvrage à la pensée philosophique et religieuse de Zola dans le roman *Germinal*⁸, et l'étude de la pensée schopenhauerienne y a naturellement trouvé sa place, tandis que Sébastien Roldan, à son tour, a dédié une étude approfondie à l'intertextualité de Schopenhauer dans le roman *La Joie de vivre*⁹.

Toutefois, l'intertextualité schopenhauerienne n'a pas été analysée pour le corpus des autres romans zoliens. Nous sommes donc d'avis qu'il y a matière à proposer une lecture de *L'Œuvre* qui révèle la dimension philosophique du roman, en analysant notamment aussi bien l'esthétique de Schopenhauer que sa métaphysique, son esthétique s'inscrivant dans sa vision métaphysique du monde.

I. L'Art et la Volonté.

I. 1. Le joli et le sublime.

Avant d'employer, dans son roman *L'Œuvre*, les termes *joli* et *sublime*, mots-clés de l'esthétique schopenhauerienne, Zola s'en sert dans sa correspondance. Ainsi écrit-il dans sa lettre du 16 avril 1860 à Cézanne: „C'est *joli*, c'est frais, c'est bien broissé, mais tout cela n'est qu'un tour de métier (...) *L'art est*

⁵ Gérard Gengembre, „Au fil du texte“ in Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, Pocket, 1998 (p. XV).

⁶ Philippe Hamon, „*La Bête humaine*“ d'Émile Zola, Paris, Gallimard, 1994, coll. „Foliothèque“, p. 19.

⁷ Voir Jasenka Frelj, „Utjecaj Arthura Schopenhauera na književnost i umjetnost“ (nous traduisons: „L'influence d'Arthur Schopenhauer sur la littérature et l'art“), *Nova prisutnost: časopis za intelektualna i duhovna pitanja*, vol. 11, n 1, mars 2013, p. 57–72.

⁸ Voir Philippe Walker, „*Germinal*“ and Zola's *Philosophical and Religious Thought* [nous traduisons: „*Germinal*“ et la pensée philosophique et religieuse de Zola], Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1984.

⁹ Voir Sébastien Roldan, *La Pyramide des souffrances dans „La Joie de vivre“ d'Émile Zola*, Montréal, Presses de l'Université de Québec, 2012.

plus sublime que cela; l'art ne s'arrête pas aux plis d'une étoffe, aux teintes rosées d'une vierge".¹⁰

Rappelons que *le sublime* et le *joli* (ou *l'attrayant*)¹¹ sont deux termes antithétiques¹² dans l'esthétique de Schopenhauer. Est *joli* ce qui attise le désir: „Or j'entends sous ce terme *ce qui provoque l'excitation de la volonté* par la présentation directe de ce qui pourrait la combler et satisfaire."¹³ Dans *L'Œuvre*, Zola emploie en effet à plusieurs reprises ce mot de *joli* en lui attribuant le même sens que dans l'esthétique du philosophe: l'artiste opte pour le *joli* quand le désir de satisfaire le public, de lui plaire afin d'avoir du succès, prime avant tout, devenant plus important que l'Art lui-même. Avant le peintre Fagerolles, ce sera le cas du sculpteur Mahoudeau:

„Il [Mahoudeau] avait bien une idée pour le Salon, une figure debout, une Baigneuse, tâtant l'eau de son pied, dans cette fraîcheur dont le frisson rend si adorable la chair de la femme; et il en montra une maquette déjà fendillée à Claude, qui la regarda en silence, surpris et mécontent des concessions qu'il y remarquait: un épanouissement du *joli* sous l'exagération persistante des formes, *une envie naturelle de plaire*, sans trop lâcher encore le parti pris du colossal."¹⁴

L'objectif de ces deux camarades de la bande d'artistes de Claude, n'est donc plus l'Art, qui, comme nous le verrons dans la suite de cette étude, se doit de chercher à atteindre le *Beau* et le *sublime*, voire d'avoir *de la grâce*, mais de faire des œuvres qui pourraient plaire, au sens de plaire *immédiatement*, sans attendre une éventuelle reconnaissance des générations à venir, générations dont Sandoz lui-même, désabusé à la fin du roman, a cessé de croire qu'elles seront plus éclairées que celle de ses contemporains. Le *joli*, ce sont „les petites bêtises aimables"¹⁵ auxquelles applaudit le public, qui est en

¹⁰ Zola, Lettre à Cézanne du 16 avril 1860, in Henri Mitterand, „Étude de *L'Œuvre*", op. cit., p. 1344.

¹¹ C'est par ce mot d'*attrayant* que le terme est traduit dans la nouvelle traduction de *Le Monde comme volonté et représentation* faite par Christian Sommer, Vincent Stanek et Marianne Dautrey pour l'édition Gallimard, „Folio/Essais" publiée en 2009 et à laquelle nous avons recours. L'ancienne traduction par A. Burdeau a traduit, par contre, le terme par *le joli* (voir Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation*, Paris, PUF, coll. „Quadrige", et notamment ch. 40, p. 267).

¹² „Comme les oppositions s'éclaircissent mutuellement, il pourrait être opportun de remarquer en ce lieu que le véritable contraire du sublime est quelque chose que l'on n'identifierait pas comme tel spontanément: l'ATTRAYANT < das Reizende >." (Arthur Schopenhauer, *MVR I*, Paris, Gallimard, „Folio/Essais", 2009, p. 421)

¹³ Ibid., p. 421–422.

¹⁴ Zola, *L'Œuvre*, Paris, Gallimard, „Folio/Classique", 1983, p. 200, nous mettons en italiques.

¹⁵ Ibid., p. 362.

occurrence le public bourgeois de l'époque. Or, c'est par l'assimilation et la comparaison de Fagerolles avec une prostituée¹⁶ que le narrateur omniscient exprime son mépris du *joli*, car ce peintre deviendra au cours de l'action du roman un peintre à succès installé dans un hôtel particulier, dès lors qu'il aura pris la décision de peindre le *joli* pour parvenir à ses fins. Le même effet de jugement moral est obtenu par le fait que Zola donne à Fagerolles pour maîtresse Irma Bécot, ancienne petite canaille parisienne devenue femme entretenue qui saura se faire construire un palais, elle aussi, et qui joue le rôle du double de Fagerolles, de son reflet dans le miroir. Aussi Bongrand critique-t-il les tableaux de Fagerolles en se servant toujours du mot *joli*, comme dans la citation suivante: „Est-ce que le sujet n'est pas moderne? Est-ce que ce n'était pas *joliment* peint, dans la gamme claire de l'école nouvelle?“¹⁷ Peindre „le *joli*“ c'est donc choisir la facilité, et renoncer à la lutte dure et acharnée „avec la nature“¹⁸ qui est le lot de Claude comme elle est le lot de tout véritable artiste. Fagerolles, copiste de Claude lui vole d'ailleurs le motif et la composition du *Plein air*, tableau de Claude, en y adoucissant ce qui avait initialement choqué les bourgeois: la nudité de la figure féminine centrale située au premier plan. Car chez Fagerolles, la figure féminine est habillée, et même habillée très chic, selon le goût de ce même public pour la mode vestimentaire de l'époque... Et Bongrand, vieux maître intransigeant, laisse éclater sa colère en découvrant les tableaux de Fagerolles, parce que celui-ci a non seulement choisi la facilité, mais c'est „un truqueur“¹⁹:

„Parfaitement, on prend du moderne, on peint clair, mais on garde le dessin banal et correct, la composition agréable de tout le monde, enfin la formule que l'on enseigne là-bas, pour l'agrément des bourgeois. Et l'on noie ça de facilité, oh! de cette facilité exécration des doigts; qui sculpteraient aussi bien des noix de coco, de cette facilité coulante, plaisante, qui fait le succès et qui devrait être punie du baigne, entendez-vous!“²⁰

Ce choix de la facilité, ce parti pris du *joli*, cette promptitude à *se vendre* – Fagerolles n'a-t-il pas „sa jolie figure inquiétante de gueuse“?²¹ (Ibid., p. 227) – sont d'ailleurs les raisons mêmes de son fulgurant succès financier et

¹⁶ Ainsi, lors de la dernière soirée chez Sandoz, où tous les membres de l'ancienne bande se sont réunis mis à part Fagerolles, déjà trop pris par son succès mondain, et Dubuche, parti à Cannes pour la convalescence de ses deux enfants malades, le sculpteur Mahoudeau apprend aux autres que Nadar, hommes d'affaires et marchand d'art, avait meublé Fagerolles „comme une catin“ (Ibid., p. 371).

¹⁷ Ibid., p. 216.

¹⁸ Ibid., p. 64.

¹⁹ Ibid., p. 228.

²⁰ Ibid., p. 217.

²¹ Ibid., p. 227.

mondain. C'est aussi et en même temps une des raisons de l'échec de Claude, ce dernier n'ayant jamais songé à faire de compromis ou à se compromettre afin de plaire. Car le public des expositions et des Salons parisiens de l'époque – l'action se passant dans les années soixante du XIX^e siècle – est constitué de bourgeois enrichis par le progrès et par l'industrialisation rapide, que l'Art dont se réclame Claude ne peut que rebuter ou faire rire et ricaner, ce qui lui arrivera d'ailleurs lors de son premier Salon au Palais de l'Industrie – son tableau *Plein air* provoquant un tollé général. La métaphore filée assimile ce public bourgeois se pressant dans les salles du Palais de l'Industrie au troupeau au galop. Les images zoomorphes y traduisent à la fois l'angoisse de Claude devant la réaction tant attendue et cependant redoutée de ce public, et sa dépréciation de ce même public qui ne peut comprendre et apprécier que le *joli*. L'effet est obtenu par l'emploi des métaphores substantives „le *piétinement* énorme du public sur le plancher des salles“²² (Zola, *L'Œuvre*, p. 346), „ce *galop* dévorateur du monstre“ (Ibid.), tout comme par l'image qui fait voir la cohue des visiteurs „saisie du vertige *des troupeaux lâchés dans un parc*“²³ (Ibid., p. 347)

En effet, l'opposition entre le *Beau* et le *joli* est réductible à l'opposition entre d'un côté le *désintéressement* de l'homme de génie, et, de l'autre, l'*ambition* d'un „truqueur“ comme Fagerolles qui adoucit la brutalité de la vie dans ses œuvres afin de plaire à un public peu exigeant. Il faut souligner toutefois qu'il ne s'agit pas seulement, pour le narrateur zolien, d'exiger qu'un artiste soit *désintéressé* au seul sens de „qui pratique son Art sans but lucratif“, ou, plus largement, „qui n'est inspiré par la recherche d'aucune compensation personnelle; qui se manifeste ou s'accomplit sans demande de réciprocité“²⁴. Il s'agit aussi de prendre l'adjectif au sens que lui donne Schopenhauer quand il oppose la perception commune à la contemplation esthétique de l'artiste: la première est *intéressée*, parce qu'elle est subordonnée à la Volonté, la seconde est *désintéressée*, car affranchie de la servitude à la Volonté. Et c'est parce que la perception commune est *intéressée* qu'elle reste subjective et pragmatique et qu'elle se caractérise par conséquent par une schématisation impliquant une simplification, une réduction et un appauvrissement de la réalité. La contemplation esthétique est, par contre, la seule objective et cela précisément parce qu'elle est *désintéressée*. C'est grâce à ce *désintéressement* qu'elle peut atteindre son objectif qui est la compréhension et la communication de l'Idée en tant qu'essence même d'un être ou d'une chose.²⁵ Or, le souci de plaire ne fait que confirmer la servi-

²² Ibid., p. 346.

²³ Ibid., p. 347.

²⁴ Voir notice „désintéressement“, CNRT, <http://www.cnrtl.fr/définition>.

²⁵ Sur le terme du *désintéressement* dans l'esthétique de Schopenhauer voir notamment Vincent Stanek, *La Métaphysique de Schopenhauer*, Paris, J. Vrin, 2010, p. 172–175.

tude de l'homme vis-à-vis de ses instincts et des pulsions dont la source est la Volonté, alors que l'Art véritable a pour effet la libération, fût-elle provisoire, de l'emprise de la Volonté. Dans le cas de Claude, son désintéressement est tel que le peintre s'acharne à peindre une toile tout en sachant d'avance qu'elle ne sera pas reçue par le jury du Salon à cause de la véridicité de sa vision: „*Tout de suite, il sentit qu'un pareil tableau ne serait pas reçu; mais il n'essaya point de l'adoucir*, il l'envoya quand-même au Salon.“²⁶

Quant à Mahoudeau, il finit par faire *du joli* non pour s'enrichir, comme c'est le cas de Fagerolles, mais simplement pour survivre, étant toujours au bord de la famine dans son petit atelier à Montmartre, froid et miséreux, et en cela le narrateur le juge moins sévèrement qu'il ne juge Fagerolles, peintre de salon. Poussé par la nécessité, Mahoudeau fait désormais des sculptures „d'un grand charme“²⁷ en adoucissant la „férocité“ initiale du projet de sa bande de camarades de révolutionner l'Art. Claude, qui reste poli pour ne pas blesser son camarade, le rassure en l'affirmant que ce parti pris du *joli* séduira les visiteurs du Salon:

„Décidément, de??? ce??? bon Mahoudeau *trahissait*, en arrivant à la grâce malgré lui, *par les jolies choses* qui fleurissaient de ses gros doigts d'ancien tailleur de pierres. Depuis sa *Vendangeuse* colossale, *il était allé en rapetissant ses œuvres*, sans paraître s'en douter lui-même, *lançant toujours le mot féroce de tempérament, mais cédant à la douceur* dont se noyaient ses yeux. [...]

„Alors, ça ne te va pas? reprit-il, l'air fâché.

– Oh! si, si... Je crois que tu as raison *d'adoucir un peu* ton affaire, puisque tu sens de la sorte. *Et tu auras du succès avec ça*. Oui, c'est évident, *ça plaira beaucoup*.

Mahoudeau, *que des éloges pareils auraient consterné autrefois*, sembla ravi.“²⁸

La Baigneuse de Fagerolles, qui sera reçue au Salon et que Mahoudeau a dû rapetisser²⁹ par rapport à la sculpture originale³⁰ pour l'exposer au Salon, plaira, elle aussi, au public, Sandoz et Claude s'accordent là-dessus, non sans

²⁶ Zola, *L'Œuvre*, op. cit., p. 238.

²⁷ Ibid., p.257.

²⁸ Ibid., p. 257.

²⁹ Ibid., p. 345.

³⁰ La sculpture originale de *Baigneuse* qui s'était effondrée et démantelée après le dégel de la terre dont elle était faite, était plus grande que celle reçue au Salon. Toutefois, avec cette première *Baigneuse*, Mahoudeau était déjà dans le compromis, et trahissait l'Art; le narrateur zolien en exprime à la fois la critique et le jugement moral précisément par le verbe „rapetisser“ qu'il faut prendre à la fois au sens propre et au sens figuré, comme suit: „Depuis sa *Vendageuse* colossale, il était allé en rapetissant ses œuvres, sans paraître s'en douter lui-même, lançant toujours le mot féroce de tempérament, mais cédant à la douceur dont se noyaient ses yeux.“ (Ibid., p. 257).

que le lecteur perçoive l'ironie légère et presque imperceptible de ce dernier. Quant au peintre Gagnère, qui ne prend même plus la peine de se déplacer de Melun pour venir au Salon à Paris, il a, lui aussi, pactisé avec le public, en optant pour *le joli*. Cette fois, Gagnère a envoyé au Salon son sujet habituel: un bord de Seine, que le narrateur dit être „d'un *joli* ton gris“.³¹ Encore une fois, l'emploi du qualificatif *joli* y est en soi-même une critique sous-jacente. Ainsi, Gagnère a-t-il lui aussi renoncé à la haute mission de *l'Art nouveau* dont l'objet est la recherche sans compromis aussi bien de nouveaux sujets que de nouveaux moyens de les exprimer, recherche que Claude, nous l'avons vu, considère comme essentielle.

La beauté et la grâce

La première *Baigneuse* de Mahoudeau a été brisée par suite du dégel de son ossature de bois. Mais la seconde, plus petite, celle que le sculpteur fera après la chute de la première et qui sera reçue au Salon, sera jugée de deux manières très différentes par Claude et par le narrateur zolien. Alors que Claude, sévère et intransigeant envers les autres, tout comme il l'est envers lui-même, pense que la petite sculpture est seulement *jolie*, le narrateur estime, au contraire, qu'elle a de *la grâce*:

„Un parfum s'en dégageait, *la grâce* que rien ne donne et qui fleurit où elle veut, *la grâce invisible, entêtée et vivace*, repoussant quand-même de ces gros doigts d'ouvrier, qui s'ignoraient au point de l'avoir si longtemps méconnue.

Sandoz ne put s'empêcher de sourire.

„Et dire que ce gaillard a tout fait pour gâter son talent!... S'il était mieux placé, il aurait un gros succès.

– Oui, *un gros succès*, répéta Claude. *C'est très joli*.“³²

En effet, c'est un grand compliment que le narrateur fait à l'œuvre de Mahoudeau, car, pour une œuvre, avoir *de la grâce*, c'est plus encore que d'être *belle*, dans l'axiologie de Schopenhauer. La beauté, en effet, n'est le résultat que de l'unité spatiale d'une œuvre, alors que la grâce provient de ce que cette œuvre possède également l'unité temporelle:

„En effet, la beauté est à la grâce (*Grazie*) ce que la perfection de l'unité spatiale de l'organisme est à la perfection de son unité temporelle. Il ne s'agit pas d'opposition, puisque la grâce suppose la beauté, étant entendu qu'elle ne concerne que les phénomènes supérieurs de l'objectivation de la volonté, dont

³¹ Ibid., p. 346.

³² Ibid., p. 345.

la richesse de signification exige, pour se traduire, une certaine action et donc un certain temps. Ainsi, les objets peuvent être seulement beaux, *tandis que les êtres animés peuvent aussi avoir la grâce* [...].³³

Et si la nouvelle *Baigneuse a de la grâce*, selon le narrateur, c'est donc qu'elle donne l'impression d'être un être animé, un être vivant et qu'elle est „capable d'exprimer la perfection du mouvement“.³⁴ Claude, par contre, toujours aussi sévère et intransigeant envers les créations des autres tout comme il l'est envers ses propres toiles, pense que la petite sculpture est seulement *jolie*, jugement qui est dépréciatif, ainsi que nous l'avons vu *supra*. C'est parce que Claude a des critères que ni lui ni les autres de sa bande de camarades ne réussissent à atteindre qu'il finira par s'empêtrer dans d'éternelles corrections de son grand tableau qui ne feront que gâcher son œuvre.

Créer à l'instar de la nature

Nous avons démontré *supra* que Claude, qui est un artiste authentique, exprime un certain dédain, voire du mépris pour ce qui n'est que *joli*, son rêve et son objectif étant tout autres: Claude veut *enfanter*; *créer la vie*. Ainsi se désespère-t-il chaque fois qu'il estime que cet objectif si difficile à atteindre n'est pas réalisé:

„Rien de clair *ni de vivant* ne venait plus sous ses doigts; la gorge de la femme s'empâtait de tons lourds; cette chair adorée qu'il rêvait éclatante, il la salissait, il n'arrivait même pas à la mettre à son plan.“³⁵

Aussi, lors des funérailles de Claude, le vieux peintre Bongrand, qui avait pourtant été toujours admiré comme un maître par tous les jeunes artistes de la bande du *Plein air*, réfléchit-il à haute voix en parlant à Sandoz et commente-t-il le suicide de leur ami en faisant recours à la métaphore de l'enfantement. Par cette image Bongrand exprime une autocritique de sa propre œuvre – pour un artiste, il faut être capable de créer des enfants qui pourront vivre, ou choisir la mort comme l'a fait Claude:

„Autant partir que de s'acharner comme nous à faire des enfants infirmes, auxquels il manque toujours des morceaux, les jambes ou la tête, et qui ne vivent pas. » (Émile Zola, *L'Œuvre*, op. cit., p. 407)

Dans l'objectif que se sont fixé Claude et Bongrad de réaliser l'organicité d'une œuvre d'Art, nous remarquons toujours l'intertextualité schopenhauerienne. En effet, Schopenhauer affirme que l'artiste se doit de créer comme le fait la nature, et en cela le philosophe est influencé par l'esthétique

³³ Vincent Stanek, *La Métaphysique de Schopenhauer*, op. cit., p. 192.

³⁴ Ibid., p. 193.

³⁵ Zola, *L'Œuvre*, op.cit., p. 74.

explicitée dans „L'Introduction aux *Propylées*“ de Goethe, comme le souligne Vincent Stanek.³⁶ Le dernier philosophe remarque aussi que Goethe avait été influencé à son tour par l'esthétique romantique de Karl Philippe Moritz:

„C'est qu'en effet, il [Schopenhauer] reprend à son compte une idée fort importante de l'esthétique romantique, et qui avait vu le jour chez Moritz. Son essai *Sur l'imitation formatrice du beau* (1788) indiquait en effet que l'artiste se doit *d'imiter la productivité de la nature* [...]. La faculté essentielle de l'artiste devient alors celle de la *Bildungskraft*, une faculté de formation, dont le modèle est la faculté de production de la nature elle-même. L'importance de l'essai de Moritz sur toute la pensée romantique a suffisamment été soulignée pour que nous n'ayons pas besoin d'y revenir. [...] *Productivité, idéalité, organicité: tels sont les caractères de la production artistique qui en font chez Goethe l'analogie de la production naturelle.*“³⁷

1.2.1. L'Art ou l'amour de Christine. Le dilemme dans le contexte de la pensée de Schopenhauer

Nous rappelons qu'il a été souligné par la critique zolienne que dans *L'Œuvre*, la sexualité et la création artistique s'excluent mutuellement – Claude ne peut pas, au cours d'une même période de la vie, peindre et aimer.³⁸ L'idylle du couple ne dure en effet que le temps de leur vie à la campagne à Bennecourt. Dès leur rentrée à Paris, Claude revient à son art et, en même temps, délaisse peu à peu Christine, puis finit par se désintéresser complètement d'elle: il espace leurs rapports sexuels et revient ainsi à son ancienne vie d'ascète, leur nuit de noces marquant, paradoxalement, la mort définitive de son désir pour la jeune femme. Rappelons que cette nuit-là Claude est si préoccupé par le grand tableau de la pointe de la Cité qu'il n'a aucune envie de rejoindre Christine dans le lit nuptial, la laissant ainsi toute seule l'attendre dans les ténèbres de leur chambre glacée. Ce n'est que très tard dans la nuit que Claude se couche, et la jeune épouse, comprenant qu'il ne pense toujours qu'à une femme imaginaire – la sculpture cassée de la „bonne femme“ de Mahoudeau –, éclate en sanglots. Ce n'est qu'alors que Claude la prend dans ses bras pour l'étreindre, presque par pitié, mais le couple sent bien désormais que leur passion est morte à jamais et que leur mariage n'a fait que sonner le glas de ce détachement définitif.

³⁶ Voir la citation qui suit.

³⁷ Vincent Stanek, *La Métaphysique de Schopenhauer*, op. cit., p. 190, nous mettons en italiques.

³⁸ Voir notamment Henri Mitterand, *Zola*, Paris, Fayard, 2001, t. II, *L'Homme de „Germinal“ 1871–1893*, 2001, p. 801 et Aurélie Gendrat, „*L'Œuvre*“ d'Émile Zola, 1999, p. 89.

Quelle est la cause de cette incompatibilité entre l'Art et l'amour, de cette impossibilité pour Claude de les vivre en même temps? il est possible de trouver la réponse, ou plutôt une des raisons de cette inaptitude de Claude à vivre conjointement ces deux aspects de la vie, dans l'intertextualité schopenhauerienne. En effet, selon Schopenhauer, la Volonté, „l'essence même du monde,³⁹ instance métaphysique, supra-individuelle ou trans-individuelle, immuable⁴⁰, éternelle et omniprésente, œuvre pour la prolongation de l'existence individuelle d'un côté et pour la prolongation de l'espèce de l'autre⁴¹, la conservation de l'existence humaine étant subordonnée à celle de l'espèce. Tout, dans la vie humaine, comme dans la vie animale, œuvre à cela, tout y est au service de la Volonté. Même l'amour, ou plutôt surtout l'amour, y compris celui qui semble le plus éthéré, n'a d'autre but que de prolonger l'espèce⁴², bien que les amoureux ou les amants soient en général inconscients de n'être que les „marionnettes“ de la Volonté.⁴³ La libération de cet esclavage ne peut s'accomplir que de trois manières différentes, par la contemplation esthétique, par l'ascétisme ou par la conversion: „Au plan individuel, les voies permettant de se libérer de la souffrance sont l'expérience esthétique, la morale compassionnelle, l'ascétisme enfin.“⁴⁴

La Volonté se manifestant, nous l'avons vu *supra*, par l'instinct de la conservation individuelle et la conservation de l'espèce, par l'intermédiaire de l'amour sexuel, nous étudierons les rapports de l'Art et de ces manifestations

³⁹ Christophe Salaün, *Apprendre à philosopher avec Schopenhauer*, Paris, Ellipses, 2010, p. 25.

⁴⁰ „[...] seule apparaît la VOLONTÉ UNIQUE dont tout cela est la visibilité, l'objectité, et qui demeure immobile au sein de ce changement: elle seule est la chose en soi, tandis que tout objet est apparition ou phénomène, pour parler comme Kant.“ (Arthur Schopenhauer, MVR I, op. cit., p. 336)

⁴¹ Jean-Charles Banvoy résume ainsi la pensée de Schopenhauer sur l'objectif de la conservation de l'individu et la conservation de l'espèce: „Cette „voie intérieure“ nous fait éprouver notre être comme Volonté: en tant qu'organisme nous sommes l'expression de la volonté de vivre [Wille zum Leben], et en cela nous visons essentiellement la conservation. Cette perspective individuelle est transcendée par un point de vue supérieur: celui de l'espèce. Aux yeux de la Volonté, nous dit Schopenhauer, l'individu n'est rien.“ (Jean-Charles Banvoy, „La Notion d'inconscient dans l'œuvre d'Arthur Schopenhauer“, in Jean-Charles Banvoy et al., *Schopenhauer et l'inconscient*, Nancy, PUF, 2011, p. 22)

⁴² Voir Arthur Schopenhauer, MVR II, ch. „Métaphysique de l'amour sexuel“, Paris, Gallimard, „Folio/ Essais“, 2009, p. 1978–2036.

⁴³ „Là, elle [l'espèce humaine] apparaît semblable à un spectacle de ces marionnettes que l'on actionne d'ordinaire par des fils extérieurs; mais, de ce point de vue, elles apparaissent comme des marionnettes mues par un rouage intérieur.“ (Arthur Schopenhauer, MVR II, op. cit., p. 1720).

⁴⁴ Christophe Bouriau, *Schopenhauer*, Paris, Les Belles lettres, 2013, coll. „Figures du savoir“, p. 65.

de la Volonté dans le cas de la création artistique et de la vie du personnage de Claude Lantier.

1.2.2. La sublimation du désir sexuel de Claude en création artistique

Dès le matin de leur première rencontre, ce matin suivant la nuit d'orage, Claude est subjugué par la beauté de Christine, qui pour lui n'est encore qu'une jeune fille inconnue dont il ne sait même pas le nom. Le texte précise qu'en observant Christine dormir dans son atelier, où il lui a offert de s'abriter de l'orage la nuit précédente, le jeune homme la voit dans „sa nudité pure“⁴⁵. La jeune fille se trouve alors dans une pose particulièrement sensuelle, ayant dénudé pendant son sommeil, et sans le savoir, sa gorge plantureuse. Toutefois, le désir charnel de Claude est très vite remplacé par sa curiosité d'artiste et le bonheur d'avoir enfin trouvé, et cela ainsi, par hasard, le modèle qu'il cherchait depuis longtemps pour son tableau du *Plein air*:

„Ah! fichtre! elle est bigrement bien!“

C'était ça, tout à fait ça, la figure qu'il avait inutilement cherchée pour son tableau, et presque dans la pose. Un peu mince, un peu grêle d'enfance, mais si souple, d'une jeunesse si fraîche! Et, avec ça, des seins déjà mûrs! Où diable la cachait-elle, la veille, cette gorge-là, qu'il ne l'avait pas devinée? Une vraie trouvaille!

Légalement, Claude courut prendre sa boîte de pastel et une grande feuille de papier. Puis, accroupi au bord d'une chaise basse, il posa sur ses genoux un carton, il se mit à dessiner, d'un air profondément heureux. Tout son trouble, sa curiosité charnelle, son désir combattu, aboutissait à cet émerveillement d'artiste, à cet enthousiasme pour les beaux tons et les muscles bien emmanchés. *Déjà, il avait oublié la jeune fille, il était dans le ravissement de la neige des seins, éclairant l'ambre délicat des épaules.*⁴⁶

Notons ici le sens que donne Zola au mot „*ravissement*“⁴⁷ par lequel est décrit le sentiment de Claude devant la beauté du spectacle. Il ne faut pas y voir qu'un synonyme de l'admiration, de l'enthousiasme ou du vif plaisir qu'éprouve le peintre en regardant un objet pictural aussi parfait que l'est le corps de la jeune fille. Il s'agit aussi d'un des termes-clés de l'esthétique de Schopenhauer, terme qui s'inscrit dans sa réflexion sur le sublime: le ravissement est l'état dans lequel se trouve l'homme quand il est devant le *sublime*. Le sublime, pour sa part, est „l'une des modalités de la contemplation

⁴⁵ Zola, *L'Œuvre*, op. cit., p. 37–38.

⁴⁶ Zola, *L'Œuvre*, p. 38, nous mettons en italiques.

⁴⁷ Voir la citation *supra*.

esthétique⁴⁸ permettant à l'homme d'atteindre l'objectivité qui caractérise précisément la contemplation esthétique. Or, est sublime ce qui est hostile à la Volonté, aux besoins de la Volonté:

„Le sublime est l'une des modalités de la contemplation esthétique. À la différence du beau, il suppose: 1- que les „objets, dont les formes significatives nous invitent à la contemplation, se trouvent dans un rapport d'hostilité avec la volonté telle qu'elle se traduit dans son objectivité, c'est-à-dire avec le corps humain“ (M, p. 259); 2- que cette hostilité soit elle-même surmontée. Le sujet se trouve alors dans un état de „ravisement“ (Erhebung = exaltation), et c'est pour cela que l'on appelle sublime (erhaben) l'objet qui occasionne cet état“ (M, p. 260).⁴⁹

Donc, quand Claude par les yeux du peintre contemple le corps de la jeune inconnue, c'est précisément le caractère *sublime* du spectacle qui l'empêche de désirer ce corps: „Il s'était courbé sur son dessin, il ne lui jetait plus que ses clairs regards du peintre, pour qui la femme a disparu et qui ne voit que le modèle.“⁵⁰

L'Art, la recherche de la compréhension des Idées platoniciennes

Rappelons que Claude peint longtemps la grande figure centrale de la femme du *Plein air* et ensuite celle de la femme du grand tableau de la Cité, puis, mécontent de son travail et de ses créatures, veut refaire ces figures féminines, les améliorer, puis, désespéré ou furieux, finit par gratter l'image de la femme du *Plein air* ou de massacrer la gorge de celle du tableau de la Cité. Si Claude n'est jamais satisfait de ses créatures, c'est qu'à l'instar du Frenhofer de Balzac, personnage de vieux peintre de génie devenu fou⁵¹, Claude, et sans s'en rendre compte vraiment, ne cherche pas à peindre l'image d'une femme particulière, d'une femme individuelle, mais l'essence même de la féminité, ou, disons-le en

⁴⁸ Voir la citation ci-dessous.

⁴⁹ Alain Roger, *Le Vocabulaire de Schopenhauer*, Paris, Ellipses, „Vocabulaire de...“, 1999, p. 51.

⁵⁰ Zola, *L'Œuvre*, op. cit., p. 41.

⁵¹ Voir Honoré de Balzac, „Un chef d'œuvre inconnu“ in *Études philosophiques*, Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, 1979, t. X, p. 391–438. La comparaison du personnage de Claude Lantier avec le personnage principal du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac s'impose d'emblée, les deux étant des peintres dont le destin tragique est la conséquence même de leur recherche obsédante de représenter une figure qui serait l'Idée platonicienne de la femme, et non pas une femme particulière. Plusieurs critiques de Zola ont rapproché la nouvelle balzacienne du roman zolien. Voir par ex. Aurélie Gendrat, „*L'Œuvre*“ d'Émile Zola, Rosny cx, Bréal, 1999, p. 104–106 et Henri Mitterand, „Étude de *L'Œuvre*“, op. cit., p. 1395–1397.

employant le terme de Schopenhauer, l'Idée (platonicienne) de la Femme. Toutefois, il faut préciser, quant à cette référence à Platon, que Stanek rappelle qu'il s'agit, dans le cas de l'esthétique de Schopenhauer, d'un „platonisme plotinisé“⁵². En effet, il faut dire qu'à la différence de Platon, pour qui l'Art n'est qu'une copie de la copie, puisque l'Art copie la réalité qui n'est elle-même qu'une copie imparfaite du monde des Idées, pour Schopenhauer l'Art ne copie point les phénomènes, mais communique, comme nous l'avons affirmé *supra*, leur essence qui sont les Idées. L'artiste „crée les yeux tournés vers l'intelligible.“⁵³ Selon Schopenhauer, l'art s'inscrit donc dans une théorie de la connaissance:

„D'après ce qui procède, l'objectivité pure de l'intuition, en vertu de laquelle nous ne connaissons plus la chose singulière comme telle, mais l'Idée de son espèce, est déterminée par le fait que nous ne sommes plus conscients de nous-mêmes, mais seulement des objets intuitionnés, que notre propre conscience ne subsiste donc plus que comme support de l'existence objective de ses objets.“⁵⁴

Et s'il est vrai que l'Art représente pourtant les choses particulières et ne peut représenter qu'elles d'ailleurs, *par-delà* ces choses mêmes il doit communiquer leur essence:

„Les Idées (platoniciennes) sont objectivation adéquate de la volonté; stimuler la connaissance de ces Idées par la représentation (ce qui n'est possible que par une altération correspondante dans le sujet connaissant) des choses singulières (car les œuvres d'art elles-mêmes ne sont pas autre chose), voilà le but de tous les autres arts. Ainsi, ils ne font tous qu'objectiver la volonté de manière médiate, à savoir par le moyen des Idées.“⁵⁵

Or, pour Claude, le problème reste insoluble et irréalisable: comment exprimer et transmettre l'Idée de la Femme? Le fait que Claude s'efforce de communiquer l'Idée, et non pas de peindre l'image d'une femme réelle a pour conséquence logique l'immuabilité de la beauté de ses figures féminines face à la dégradation de Christine, leur modèle. Alors que Christine vieillit avec le passage des années, son image peinte par Claude dans le *Plein air* garde l'éternelle beauté d'une jeune fille dans la fleur de l'âge. Et, lorsque Claude reproche à sa femme que son corps ait perdu sa perfection de jadis à cause de la maternité, la jeune femme finit par sentir une haine violente envers son soi-même de naguère, ce soi-même immortalisé sur le tableau; elle perçoit l'antagonisme qui s'instaure avec cette rivale dont la beauté éternelle lui prend son mari afin de le perdre, comme Christine le pressent:

⁵² Vincent Stanek, *La Métaphysique de Schopenhauer*, op. cit., p. 166.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Arthur Schopenhauer, MVR II, op. cit., p. 1736.

⁵⁵ Arthur Schopenhauer, MVR I, op. cit., p. 503.

„Christine, debout près de lui, regardait, répondait par des paroles brèves. Cette résurrection d'elle-même, après des années, telle qu'elle était à dix-huit ans, l'avait d'abord flattée et surprise. *Mais, depuis qu'elle le voyait se passionner ainsi, elle ressentait un malaise grandissant, une vague irritation sans cause avouée.*

„Comment! tu ne la trouves pas d'une beauté à s'agenouiller devant elle?

– Si, si... Seulement, elle a noirci.

Claude protestait avec violence. Noirci, allons donc! Jamais elle ne noircirait, *elle avait l'immortelle jeunesse.*⁵⁶

Cette idée de l'immuabilité de l'objet de l'Art – qui est l'Idée – est en accord avec la pensée de Schopenhauer:

„Ce qui maintenant à l'inverse peut seul être appelé véritablement étant, parce qu'IL EST TOUJOURS SANS JAMAIS DEVENIR NI PÉRIR, ce sont les archétypes < *Urbilder* > réels de ses ombres, à savoir les Idées éternelles, les formes primitives < *Urformen* > de toute chose. AUCUNE MULTIPLICITÉ ne peut leur être attribuée, car chaque archétype, selon son essence, est unique, puisque c'est de l'archétype lui-même que toutes les choses singulières et passagères, de la même espèce et du même nom, sont les copies < *Nachbilder* > ou les ombres. AUCUNE GÉNÉRATION NI CORRUPTION ne saurait, non plus, leur être attribuée, car, véritablement étantes, jamais elles ne deviennent ni ne disparaissent comme leurs copies évanescences.⁵⁷

La figure féminine nue que Claude a peinte pour *Le Plein air*, c'est donc un archétype impérissable, car situé hors de l'espace et du temps.⁵⁸ Chez Zola, pourtant, la jeunesse et la beauté éternelles de la figure féminine du tableau ne sont pas données d'avance, elles ne sont pas *gratuites* en quelque sorte. Au contraire, elles sont assurées par le sacrifice de la femme réelle⁵⁹, et Christine pressent que l'image finira par la tuer:

⁵⁶ Zola, *L'Œuvre*, op. cit., p. 290, nous mettons en italiques.

⁵⁷ Arthur Schopenhauer, MVR I, op. cit., §31, p. 363.

⁵⁸ „En effet, Vincent Stanek rappelle que pour Schopenhauer, les Idées sont des représentations indépendantes du principe de raison. Elles ne sont donc pas déterminées par les formes que sont l'espace, le temps et la causalité [...].“ (Vincent Stanek, *La Métaphysique de Schopenhauer*, Paris, op. cit., p. 169.)

⁵⁹ La problématique de notre article ne nous permet point de nous attarder plus longuement sur le thème du sacrifice dans *L'Œuvre*, sujet qui mériterait une étude à part. Rappelons seulement que la réflexion sur le sacrifice a une place importante dans l'éthique de Schopenhauer, où elle a partie liée avec la compassion, terme clé de son éthique. Tout comme la compassion, le sacrifice provient de la prise de conscience de l'identité de tous les êtres et de tous étants au sein du Vouloir. Cette prise de conscience est contenue et exprimée, selon Schopenhauer, par le „Tu es Cela“ des *Upanishads* (voir Arthur Schopenhauer, MVR I, p. 662).

„Et elle renaissait, cette image, elle ressuscitait, plus vivante qu'elle, pour achever de la tuer; car il n'y avait désormais qu'une œuvre, c'était la femme couchée de l'ancienne toile qui se relevait à présent, dans la femme debout du nouveau tableau.

Alors, à chaque séance, Christine se sentit vieillir.⁶⁰

Cette prescience terrible de Christine finira par se réaliser: car, à la mort de Claude, la jeune femme s'effondre de douleur et reste gisante sur le sol alors que la figure féminine du grand tableau semble trôner au-dessus d'elle, triomphante, telle une reine, sur le corps de sa rivale malheureuse. L'Idée n'est-elle pas éternelle et incorruptible? Le narrateur désigne d'ailleurs à ce moment la femme du grand tableau par un F majuscule pour la première fois, et cette graphie implique bien que l'image n'est plus celle d'une femme particulière, mais l'idée de la Femme en général. Ainsi, même inachevée, l'image de la Femme demeure-t-elle seule vivante parmi les deux morts, Claude et Christine, la dernière presque expirante: „Au-dessus d'elle, la Femme rayonnait avec son éclat symbolique d'idole, la peinture triomphait, *seule immortelle et debout*, jusque dans sa démence.⁶¹

Tout comme Balzac avec *Un chef d'œuvre inconnu*, Zola, avec *L'Œuvre*, critique vivement, via les destins de ses personnages principaux, l'objectif assigné par Schopenhauer aux artistes et à l'Art. Rappelons que dans le roman zolien, la femme du grand tableau de la pointe de la Cité finit à la fin par tant ressembler à la figure féminine du tableau de la jeunesse de Claude, le *Plein air*, que les deux figures en deviennent presque une seule et même figure, que Christine voit comme sa redoutable rivale. Or, *cette unité dans la multiplicité* qui caractérise les figures féminines des œuvres de Claude peut s'expliquer si nous avons recours à la pensée de Schopenhauer sur les Idées platoniciennes, seuls objets de l'art.⁶² Si Claude, malgré lui, ou à son insu, ne représente pas une femme réelle, bien que Christine lui en ait offert le modèle, mais l'Idée de la femme, comme nous l'avons vu *supra*, il est alors logique que le peintre en arrive à peindre toujours et encore, une seule et même figure: „L'Idée, en revanche, échappe à ce principe [de raison]: elle est, par conséquent, soustraite à la multiplicité et au changement.⁶³

Pourtant, alors que Schopenhauer préconise la recherche des Idées éternelles dans les arts et notamment dans les arts plastiques, la fin tragique de Claude et de sa petite famille est une critique d'un tel objectif attribué à l'Art et en démontre l'absurdité, l'inanité et l'impossibilité. Claude, tout comme

⁶⁰ *L'Œuvre*, op. cit., p. 292.

⁶¹ *Ibid.*, p. 397.

⁶² Voir *supra*, la note 59.

⁶³ Arthur Schopenhauer, MVR I, p. 360.

Frenhofer avant lui⁶⁴, meurt d'avoir voulu représenter l'Idée et d'avoir dédié sa vie entière à cette obsession et à cette chimère. Zola, à la suite de Balzac, nous démontre que leurs deux personnages de peintres devenus fous, Frenhofer et Claude Lantier, doivent échouer précisément parce qu'étant incapables de peindre une femme réelle, unique, ils se perdent dans leur recherche obsédante de l'Idée de la Femme.

II. 4. Exprimer l'âme de Paris ou au-delà du principe de l'individuation

Lors d'une de ses visites chez Claude à Bennecourt, le jeune romancier Pierre Sandoz, son vieil ami d'enfance de Plassans et, par ailleurs, porte-parole de Zola et l'un de ses doubles dans *L'Œuvre*⁶⁵, confie à son camarade ses rêves et son projet littéraire de dédier sa vie à l'écriture d'un grand cycle romanesque sur les membres d'une seule famille. Le lecteur comprend vite que ce projet est celui du cycle zolien des Rougon-Macquart. Présentant son projet à son ami, Pierre, dans un épanchement lyrique, parle de „l'âme du monde“, de „l'âme universelle“ présente partout, aussi bien dans les êtres humains que dans les arbres et dans la Terre entière:

„Ah! Bonne terre, prends-moi, toi qui es la mère commune, l'unique source de vie! toi l'éternelle, l'immortelle, où circule l'âme du monde, *cette sève épandue jusque dans les pierres, et qui fait des arbres nos grands frères immobiles!*... Oui, je veux me perdre en toi, c'est toi que je sens là, sous mes membres, m'étreignant et m'enflammant, c'est toi seule qui seras dans mon œuvre comme la force première, le moyen et le but, l'arche immense, où toutes les choses s'animent du souffle de tous les êtres!“⁶⁶

Et Pierre Sandoz de conclure, en une vision qui affirme d'une manière explicite que le principe d'individuation n'est qu'un leurre, le voile de Maya⁶⁷ – le voile de l'illusion masquant le regard: „Est-ce bête, une âme à chacun de nous, quand il y a cette grande âme!“⁶⁸ C'est de nouveau Sandoz qui reprend l'idée de la „vie totale, universelle“:⁶⁹

„Tout se trouvait jeté dans le baquet aux injures: son étude nouvelle de l'homme physiologique, le rôle tout puissant rendu aux milieux, *la vaste*

⁶⁴ Voir la note 52.

⁶⁵ Son autre double est Claude lui-même, comme le souligne Henri Mitérand. Voir Mitérand, „Étude de *L'Œuvre*“, op. cit.

⁶⁶ Zola, *L'Œuvre*, op. cit., p. 192.

⁶⁷ Le voile de Maya est celui qui, en nous leurrant par la pluralité apparente des phénomènes appartenant au monde de la représentation, nous voile l'identité de tout étant au sein de la Volonté, laquelle est la chose en soi. Voir par ex. MVR I, p. 764.

⁶⁸ Zola, *L'Œuvre*, p. 192.

⁶⁹ Voir la citation *infra*.

*nature éternellement en création, la vie enfin, la vie totale, universelle, qui va d'un bout de l'animalité à l'autre [...].*⁷⁰

Dans son étude de *L'Œuvre*, Patrick Brady souligne que dans ce roman „nous voyons déjà la nature positiviste se muer en panthéiste“.⁷¹ Toutefois, Brady y voit les éléments du „courant animiste“⁷² sans pour autant voir, dans ce qu'il nomme donc „l'univers panthéiste“⁷³ de Zola, l'intertextualité de la métaphysique schopenhauerienne. En effet, Zola nous semble devoir beaucoup cette vision universaliste de „l'âme du monde“⁷⁴, de la vie „universelle“⁷⁵ qu'il prête à son personnage de romancier Sandoz, non seulement à la pensée de Schelling sur „l'âme du monde“ et sur „l'organisme universel“⁷⁶, mais aussi à la pensée métaphysique de Schopenhauer sur la Volonté. Pour Schopenhauer, qui élargit l'acception du mot „volonté“, la Volonté, principe métaphysique, est présente dans chaque étant, dans tout ce qui existe. Elle est une et indivisible, supra-individuelle ou trans-individuelle, et, en dernier lieu, universelle⁷⁷ et omniprésente, dépassant le principe de l'individuation:

„L'idée que la volonté se situe au-delà du domaine de la représentation des objets par le sujet *permet de la placer au-delà du principe d'individuation*. Schopenhauer peut dès lors la considérer *comme un tout indifférencié, elle reste indivisible malgré la pluralité des individus* – même si, à proprement parler, elle dépasse la question de l'unité et de la pluralité. Ajoutons que la volonté est hors de toute relation causale, qu'elle n'a pas d'existence dans le temps, et qu'elle est immuable.“⁷⁸

⁷⁰ Zola, *L'Œuvre*, p. 222, nous mettons en italiques.

⁷¹ Voir Patrick Brady, „*L'Œuvre*“ d'Émile Zola. Roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef, Genève, Droz, 1968, p. 259.

⁷² Ibid., p. 260.

⁷³ Ibid., p. 259.

⁷⁴ Voir la citation *supra* in Zola, *L'Œuvre*, op. cit., p. 192.

⁷⁵ Ibid., p. 222.

⁷⁶ Sur l'influence de la pensée de Schelling sur Schopenhauer, voir notamment Louis Ducros, *Schopenhauer. Les Origines de sa métaphysique ou les transformations de la chose en soi. De Kant à Schopenhauer*, Paris, Librairie Germer Baillière and Co, 1883, p. 124–149.

⁷⁷ La Volonté est l'essence, la *chose en soi* de tout ce qui existe dans l'Univers: „Ce n'est pas seulement dans ses phénomènes parfaitement semblables au sien propre, dans les hommes et les animaux, qu'il reconnaîtra que cette même volonté est leur essence la plus intime; en prolongeant sa réflexion, il sera amené à reconnaître qu'elle est aussi la force qui agit et végète dans les plantes, cette même force qui fait prendre le cristal, qui dirige l'aimant vers le pôle Nord [...]“ (MVR I, p. 261)

⁷⁸ Christopher Janaway, „La Véritable essence de l'homme: Schopenhauer et la Volonté inconsciente“. *Schopenhauer et l'inconscient. Approches historiques, métaphysiques et épistémologiques*, textes réunis par Jean-Charles Banvoy, Christophe Bouriau et Bernard Andrieu, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2011, p. 57, nous mettons en italiques.

Revenons aux paroles de Pierre Sandoz sur l'âme du monde comme *souffle* animant tous les êtres – par quoi, aussi, Zola est redevable à la pensée de la Volonté: „Ce terme [d'âme] d'ailleurs ne devrait jamais être employé autrement qu'au sens figuré: car *φύχη* ou *anima* ne sont nullement aussi spécieux, puisqu'ils ne signifient que le „souffle“.“⁷⁹ Or, n'oublions pas que c'est *l'âme de Paris* que Claude s'efforce de rendre, avec tant de passion, tant d'obstination et finalement d'obsession, dans son grand tableau de la pointe de l'île de la Cité:

„Claude ne l'écoutait toujours pas, *ce cœur de Paris* l'avait pris tout entier. La belle soirée élargissait l'horizon. C'étaient des lumières vives, des ombres franches, une gaieté dans la précision des détails, une transparence de l'air vibrante d'allégresse. Et la vie de la rivière, l'activité des quais, cette humanité dont le flot débouchait des rues, roulait sur les ponts, venait de tous les bords de l'immense cuve, fumait là en une onde visible, en un frisson qui tremblait dans le soleil. Un vent léger soufflait, un vol de petits nuages roses traversait très haut l'azur palissant, tandis qu'on entendait une palpitation énorme et lente, *cette âme de Paris épandue autour de son berceau*.“⁸⁰

Il est évident que cette „âme de Paris“ qu'il faut représenter sur la grande toile ne peut être qu'une partie de *l'âme universelle*. Qui plus est, au cœur de la représentation de Paris – ou plutôt de son âme – sur le grand tableau inachevé, il y a non seulement la pointe de l'île de la Cité qui adopte la forme d'un sexe féminin, mais aussi la grande figure féminine centrale de la baigneuse nue.

III La création artistique et la génialité. Claude Lantier, artiste et homme de génie

Malgré tous ses échecs, Claude est considéré par Sandoz et Bongrad, ses camarades et confrères de la bande du *Plein air*, comme „un grand peintre“⁸¹, selon les termes mêmes de Bongrad, vieux maître tant vénéré du groupe. Claude est aussi un homme de génie, même s'il n'est qu'un „génie incomplet“⁸², parce qu'il n'a pas réussi à achever son projet gigantesque et trop ambitieux du grand tableau de la pointe de la Cité et qu'il s'est embourbé dans la fixation et l'obsession du nu féminin de ce tableau manqué. Si Claude est un homme de génie, c'est qu'un vrai, un grand artiste doit nécessairement l'être, d'après Schopenhauer. Selon le philosophe, seuls les hommes de génie sont créateurs, puisqu'ils sont les seuls qui peuvent se maintenir „dans un état

⁷⁹ MVR II, p. 1708.

⁸⁰ Émile Zola, *L'Œuvre*, p. 247–248, nous mettons en italiques.

⁸¹ Ibid., p. 400.

⁸² Ibid., p. 281.

d'aperception complètement *désintéressé*⁸³ où le dernier adjectif signifie chez lui „ce qui n'est pas influencée par la Volonté“. En effet, le *désintéressement* qui est propre à l'artiste représente la condition *sine qua non* de la contemplation esthétique qui seule permet d'appréhender des Idées platoniciennes:

„*L'appréhension des Idées n'est possible que par la contemplation pure*, décrite plus haut, qui s'absorbe entièrement dans l'objet, et l'essence du GÉNIE réside précisément dans la faculté prépondérante de cette contemplation [...]. La génialité est donc la faculté de se conduire de manière purement intuitive, *de se perdre dans l'intuition et de soustraire la connaissance à la servitude à l'égard de la volonté, servitude qui, initialement, est sa seule destination* [...].“⁸⁴

Mais Claude, homme de génie, est aussi, et curieusement, enfantin. En effet, à plusieurs reprises des images assimilent Claude à un enfant. Ainsi, Christine, voyant Claude souffrir à cause des refus répétés du jury du Salon d'exposer ses œuvres plusieurs années de suite, et surtout le voyant plus tard torturé par l'échec de *L'Enfant mort* au dernier Salon, s'inquiète-t-elle tant de „son grand enfant malade d'artiste“⁸⁵ et veille sur lui comme une mère dévouée. Dans la scène finale des funérailles de Claude, alors que le cortège funèbre longe le cimetière d'enfants sur son chemin, Sandoz comprend que la fosse où son vieil ami sera enterré se trouve précisément en face. Et le romancier plein de compassion, de dire à Bongrand que leur ami mort, „grand cœur d'enfant“⁸⁶, sera bien „à côté des tout petits“.

Or, „le caractère ENFANTIN du génie“⁸⁷ s'inscrit dans la vision schopenhauerienne du caractère et des traits de l'homme de génie. Car, tel un enfant, le génie a une grande soif de connaissance, étant „sans cesse à la poursuite d'objets nouveaux dignes d'être étudiés, ne se satisfaisant jamais de la routine de l'existence. Il entretient ainsi une plus grande parenté avec l'enfant qu'avec l'homme fait.“⁸⁸ Ensuite, chez le génie, tout comme chez l'enfant, le vouloir est „subordonné au connaître“⁸⁹. En effet, Schopenhauer explique que, chez l'enfant tout comme chez l'homme de génie, la fonction cérébrale domine les fonctions reproductrice et génitale, les deux dernières étant un véritable „foyer de la volonté“⁹⁰. C'est pour cela que les enfants, tout comme les

⁸³ Christophe Salaün, op. cit., p. 119.

⁸⁴ MVR I, p. 286, nous mettons en italiques.

⁸⁵ Émile Zola, *L'Œuvre*, op. cit., p. 350.

⁸⁶ Ibid., p. 405.

⁸⁷ MVR II, p. 1775.

⁸⁸ Salaün, op. cit., p. 120.

⁸⁹ MVR II, p. 1777.

⁹⁰ Ibid., p. 1776.

hommes de génie, „ont plus d'intellect que de volonté“⁹¹, ce qui les libère des entraves et de l'esclavage de celle-ci, cette liberté permettant au génie d'atteindre l'objectivité nécessaire à la création.

Ensuite, Claude est d'un caractère passionné, voire violent. Ainsi, lors de sa première rencontre avec Christine, Quai de Bourbon, la nuit de l'orage, la jeune fille a-t-elle peur de cet inconnu au tempérament fougueux: „Comme il l'avait terrifiée depuis la veille, avec sa forte barbe, sa grosse tête, ses gestes emportés!“⁹². Claude, impatient, éternellement insatisfait de son travail, laisse à plusieurs reprises éclater sa colère, tantôt verbale, tantôt physique, s'en prenant à Christine, et cela dès cette première rencontre, s'en prenant au père Magloire, marchand d'art, s'en prenant même à ses meubles et ses toiles. Si Claude est colérique et s'il est souvent en proie à des débordements de violence verbale et même physique – cette dernière pouvant être dirigée envers ses propres tableaux – il s'agit, certes, d'une manifestation de sa „fêlure héréditaire“⁹³, mais pas uniquement. Il s'y ajoute une autre raison, à savoir que, d'après Schopenhauer, „le génie manque ainsi de sobriété“⁹⁴, qu'il a „une sensibilité exacerbée entraînant une vie nerveuse et cérébrale anormalement intense, et allant de pair avec *le caractère véhément et passionné du vouloir qui détermine également le génie* et se présente physiquement comme énergie des battements du cœur.“⁹⁵. En d'autres termes, il n'y a pas, pour Schopenhauer, de génie apathique et placide. Pour illustrer sa vision du tempérament du génie, Schopenhauer reprend la métaphore de la fleur:

„De même qu'une grande corolle ne peut jaillir que d'une grande racine, de même les plus grandes capacités intellectuelles ne se rencontrent que dans les volontés véhémentes, passionnées. Un génie qui aurait un caractère flegmatique, des passions atténuées serait comme ces plantes grasses qui possèdent d'imposantes corolles faites de feuilles épaisses alors qu'elles n'ont que de petites racines; mais on ne trouvera pas un génie de ce genre.“⁹⁶

Enfantin, mais aussi violent, Claude est un personnage double et complexe. Or, c'est Schopenhauer qui a souligné la contradiction innée du tem-

⁹¹ Ibid.

⁹² Émile Zola, *L'Œuvre*, op. cit., p. 41.

⁹³ Gilles Deleuze souligne que le vice où s'enfoncent les personnages des Rougon-Macquart n'est qu'une manifestation particulière de cette fêlure héréditaire: „À travers la fêlure, l'instinct cherche l'objet qui lui correspond dans des circonstances historiques et sociales de son genre de vie: le vin, l'argent, le pouvoir, la femme...“ (Gilles Deleuze, „Zola et la fêlure“, in Émile Zola, *La Bête humaine*, Paris, Gallimard, coll. „Folio/Classique“, 2001 (1977, 1969), p. 9).

⁹⁴ MVR II, p. 1768.

⁹⁵ Ibid., p. 1769, nous mettons en italiques.

⁹⁶ MVR II, p. 1466.

pérament du génie – son „caractère à la fois énergique, voire emporté, et contemplatif“⁹⁷. Sa dualité provient de ce que la création artistique requiert à la fois la contemplation esthétique et l’action:

„Cela ne peut se réaliser que par la coïncidence de la contemplation et de l’action qui permet à la volonté de s’actualiser en Idées, ces dernières étant conçues comme des actes de la volonté.“⁹⁸

Et si Claude finit par sombrer dans la folie, c’est sans doute toujours à cause de la „fêlure héréditaire“⁹⁹. „L’appel du silence“¹⁰⁰ que le peintre tourmenté semble entendre lors du dernier dîner commun chez Sandoz, tout comme la même voix qui l’attire vers la mort la nuit de son suicide, peuvent s’interpréter comme une hallucination auditive, signe de la psychose¹⁰¹. Sa „fêlure héréditaire“ mise à part, sa maladie mentale est également la conséquence d’une vie difficile que représente non seulement „la lutte de l’artiste contre la nature, l’effort de la création dans l’œuvre d’art, effort de sang et de larmes pour donner sa chair, faire de la vie“¹⁰², jointe à une lutte au sens propre contre l’incompréhension du jury du Salon et par-delà, contre l’incompréhension du public bourgeois et de la critique de son époque, et finalement une lutte banale, non essentielle pour l’artiste – c’est pourquoi le narrateur représente Christine comme la seule à qui incombe la tâche de la survie matérielle du couple – la lutte contre la pauvreté. Mais, par sa nature même, le génie ne frise-t-il pas fréquemment la folie? C’est ce que rappelle Schopenhauer, soulignant la proximité du génie avec le fou: chez l’un et l’autre, l’intellect s’affranchit de la servitude de la Volonté afin de poursuivre ses buts propres.¹⁰³

Si, en effet, Claude nous semble souffrir de cyclothymie, et cela même avant d’endurer l’impuissance de ne pouvoir achever le tableau de la pointe

⁹⁷ Vincent Stanek, *La Métaphysique de Schopenhauer*, op. cit., p. 208.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Émile Zola, *La Bête humaine*, op. cit., p. 85.

¹⁰⁰ Émile Zola, *L’Œuvre*, op. cit., p. 379. Le motif de l’appel est repris plusieurs fois. Ainsi, Claude croit le réentendre juste avant son suicide: „Quand le petit jour parut, une salissure jaune, une tache de boue liquide sur les vitres de la fenêtre, il tressaillit, il crut avoir entendu une voix haute l’appeler du fond de l’atelier.“ (Ibid., p. 395)

¹⁰¹ Certes, le motif de l’appel audible seulement pour Claude relève de la littérature fantastique, et en tant que tel, il peut s’interpréter, d’après Tzvetan Todorov, de deux manières également plausibles: par une cause naturelle (ici, en occurrence, l’hallucination de Claude), et par une cause surnaturelle (voir Tzvetan Todorov, *L’Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970), comme l’appel de la figure féminine démoniaque, de la Femme du grand tableau, qui serait un avatar de Lilith, première épouse d’Adam, „créature nocturne“, qui, par ailleurs, enlève les enfants. L’enfant de Claude, le petit Jacques, ne meurt-il pas la nuit?

¹⁰² Émile Zola, Ms. 10.316, f 262, in Henri Mitterand, „Étude de *L’Œuvre*“, op. cit., p. 1353.

¹⁰³ MVR II, p. 1767.

de la Cité, c'est parce qu'il souffre de brusques changements d'humeur et que les phrases de créativité alternent, chez lui, avec l'impuissance, le jetant de l'exaltation au désespoir, d'un extrême à l'autre:

„Puis, les jours suivants les jours, il avait eu une crise furieuse de travail, inabordable pour tous, d'une violence de théories telle, que ses amis eux-mêmes n'osaient le contrarier. Il balayait le monde d'un geste, il n'y avait plus que la peinture, on devait égorger les parents, les camarades, les femmes surtout! De cette fièvre chaude, il était tombé dans un abominable désespoir, une semaine d'impuissance et de doute, toute une semaine de torture à se croire frappé de stupidité.“¹⁰⁴

Or, cela s'accorde avec la vision schopenhauerienne du génie qui est toujours, d'après lui, un mélancolique¹⁰⁵ périodiquement sujet à de grands changements et à de grandes sautes d'humeur:

„De même le génie, le plus souvent mélancolique, fait preuve de temps à autre de cette gaieté particulière, déjà décrite plus haut et issue de la plus parfaite objectivité de l'esprit, gaieté dont seul lui est capable [...].“¹⁰⁶

Et au bout du compte, la solitude de Claude qui s'enferme dans sa douleur, dans ses tourments d'artiste, c'est la solitude de tout homme de génie. En effet, Claude se confie très peu, et presque à personne sauf à Sandoz, alors qu'il vit une véritable Passion¹⁰⁷. C'est la Passion d'un grand peintre qui n'arrive pas, malgré son génie, à représenter l'Idée de la Femme qui est en même temps l'essence de la Ville lumière, et cette obsession pour sa grande œuvre finit par l'isoler de Christine et de ses anciens camarades de la bande du *Plein air*, à l'exception de Sandoz, pour finalement s'aliéner à lui-même:

„À cela s'ajoute encore que le génie vit dans une essentielle solitude. Il est trop rare pour pouvoir rencontrer facilement son semblable et trop différent des autres pour être leur ami.“¹⁰⁸

¹⁰⁴ Zola, *L'Œuvre*, op. cit., p. 118.

¹⁰⁵ MVR II, p. 1758–1759.

¹⁰⁶ Ibid., p. 1759.

¹⁰⁷ L'intertextualité biblique, très présente dans *L'Œuvre*, surtout dans le récit du dernier dîner de la bande d'anciens camarades chez Sandoz, le dîner appelé „une nouvelle Cène“ par Gendrat (voir Aurélie Gendrat, op. cit., p. 53) sert à rehausser la solitude essentielle du chef, du maître non couronné du groupe du *Plein air*, seul resté fidèle à l'Absolu, au Dieu de l'Art, face au communautarisme, aux compromis et aux compromissions de ces anciens „disciples“ que sont Chaîne, Mahoudeau et Jory, face aussi à la trahison du copiste Fageolles, figure moderne de Judas. Certes, lors de ce dîner chez Sandoz, Claude, tel le Christ la nuit de la Cène, sera abandonné, trahi par une partie de ses anciens camarades, tous jadis les apôtres d'un art radicalement nouveau, révolutionnaire.

¹⁰⁸ MVR II, p. 1769.

La lésion des yeux de Claude Lantier

Belinda Cannone¹⁰⁹ souligne que Claude a besoin de l'intermédiaire de l'autre afin de *voir* ses tableaux et de s'apercevoir ainsi de leurs défauts et de leurs lacunes, ce dont il ne s'aperçoit guère tout seul. En effet, c'est soit Sandoz soit Christine qui doivent lui montrer les défauts ou l'absurdité de ses toiles, Sandoz le priant de ne pas peindre une figure féminine nue sur une barque dans son paysage urbain du cœur de Paris, Christine lui démontrant avec cruauté et violence que cette même figure est un „monstre“¹¹⁰, que ses femmes sont toutes „affreuses“¹¹¹, „raides et froides comme des cadavres“¹¹². Certes, cette incapacité, ou cette sorte de cécité de Claude, est due à „une lésion de ses yeux“¹¹³ comme il se l'explique lui-même, mais elle est due aussi à la nature du processus créatif. À cet égard, Schopenhauer est le premier des philosophes modernes à avoir souligné, en valorisant ce qu'il nomme „l'inconscience“¹¹⁴, que le processus de création artistique est inconscient – ce pour quoi un génie n'est pas capable de voir si son œuvre est réussie ou pas sans la médiation des yeux de l'autre:¹¹⁵

„Tant que le génie est ainsi affairé dans l'élaboration de son œuvre, il ne peut rien en dire, ne peut en rendre compte, faute de recul. Car cela supposerait qu'il ait une pleine conscience de son activité, autrement dit qu'il soit étranger à ses actes pour pouvoir dire en quoi consistent ses gestes et pourquoi il les fait...“¹¹⁶

¹⁰⁹ Cannone précise: „Les exemples sont nombreux, dans *L'Œuvre*, de moment où Claude découvre ce qu'il a fait simplement parce que quelqu'un le voit soudain en même temps que lui [...]“ (Bélinda Cannone, *L'Œuvre* d'Émile Zola, Paris, Gallimard, „Foliothèque“, 2002, p. 88–89.)

¹¹⁰ Émile Zola, *L'Œuvre*, op.cit., p. 390.

¹¹¹ Ibid., p. 391.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid., p. 74.

¹¹⁴ „Le terme d'inconscient dans l'œuvre de Schopenhauer est toujours employé comme adjectif, et jamais comme substantif, comme ce sera le cas chez Freud: il ne parle jamais de „l'Inconscient“, mais toujours de quelque chose d'inconscient. En effet, le substantif „(das) Unbewusste“ n'apparaît pas dans l'œuvre de Schopenhauer; il emploie le plus souvent les adjectifs „bewußtlos“ et „unbewußt“, et parfois le substantif „Bewußtlosigkeit“, qui signifie „l'inconscience“ (c'est-à-dire un état fondamentalement dépourvu de conscience).“ (Jean-Charles Banvoy, „La notion de l'inconscient dans l'œuvre d'Arthur Schopenhauer“, op. cit., p. 17.)

¹¹⁵ Schopenhauer rappelle aussi que l'étymologie du mot „génie“ suggère l'aspect inconscient de la connaissance intuitive propre à la création artistique: „entendre qu'ici un GÉNIE < *Genius* > étranger à la volonté, c'est-à-dire au Moi véritable, comme venu de l'extérieur, semble devenir actif. Pour le dire sans métaphore: le génie consiste en ce que la faculté cognitive s'est développée de manière bien plus considérable que ce qu'exige le SERVICE DE LA VOLONTÉ auquel elle était initialement destinée.“ (MVR II, p. 1748–1749).

¹¹⁶ Christophe Salaün, op. cit., p. 134.

Conclusion

Dans notre étude, nous avons d'abord analysé la relation entre l'Art et la Volonté, l'instance métaphysique. Nous avons ainsi remarqué la fréquence du qualificatif „*joli*“ dont se servent Claude et Pierre Sandoz dans leurs évaluations de la valeur artistique d'une œuvre d'art. Il peut sembler étrange que le mot de *joli*, ayant par ailleurs un sens positif dans la langue courante, ait toujours un sens dépréciatif dans la bouche de Claude: le peintre l'emploie pour critiquer des œuvres ne correspondant pas aux critères élevés de sa nouvelle esthétique du Plein air. L'emploi inhabituel, voire paradoxal du qualificatif „*joli*“ s'explique pourtant si l'on a recours à l'esthétique schopenhauerienne où le terme, faisant un pôle du couple binaire avec *le sublime*, désigne le type d'œuvre d'art qui incite le désir, stimulant donc la Volonté, au lieu de détourner le créateur et le spectateur des besoins de la Volonté. C'est l'arriviste Fagerolles ou Mahoudeau, sculpteur affamé qui peignent le *joli*, chacun d'eux ayant ses propres raisons de trahir l'Art et ses hauts objectifs: l'ambition dans le cas du premier ou la misère dans le cas du second.

L'intertextualité de l'esthétique schopenhauerienne nous a permis aussi de comprendre pourquoi pour Claude Lantier la création artistique et l'amour sexuel pour Christine ne pouvaient pas avoir lieu dans une même époque de la vie. Il s'agit en effet de l'incompatibilité innée entre la contemplation esthétique et les besoins de la Volonté aveugle. En effet, lorsqu'il s'adonne à la contemplation esthétique, l'artiste devient „pur sujet connaissant, l'œil lucide du monde“¹¹⁷, ce qui veut dire qu'il a le regard *objectif*, alors que l'homme ordinaire reste toujours *subjectif*, ce dernier étant guidé et par conséquent leurré et trompé à son insu – puisque le processus de l'élaboration de la perception est inconscient – par l'influence de la Volonté sur la perception. Or, il faut au génie tourner le dos aux besoins de la Volonté, se soustraire à son diktat incessant le temps de la contemplation esthétique afin d'atteindre l'objectivité nécessaire pour l'appréhension des Idées. Les fonctions reproductive et génitale étant un véritable „foyer de la volonté“¹¹⁸, elles empêcheraient l'artiste d'être objectif. Aussi, l'homme de génie n'est nullement pratique et il a en même besoin d'une grande concentration pour appréhender les Idées, ce qui le détourne de la vie quotidienne. Pour la même raison, c'est-à-dire parce qu'il se détourne du diktat de la Volonté, laquelle œuvre pour la conservation de l'espèce, Claude ne montre jamais un grand intérêt pour son enfant, bien qu'il ne soit ni cruel ni insensible, tout au contraire. Dès le retour du couple de Bennecourt à Paris, cette fois avec

¹¹⁷ MVR I, p. 386.

¹¹⁸ MVR II, p. 1776.

leur petit garçon, fruit de leur union libre, Claude s'en désintéresse au point de causer indirectement la mort de ce petit garçon hydrocéphale: jamais il ne fait quoi que ce soit pour améliorer la santé de l'enfant qui montre un certain retard dans son développement mental. Qui plus est, quand Jacques tombe grièvement malade, Claude, trop obsédé par ses crises d'impuissance créative, ne comprend pas la gravité de la maladie dont souffre son fils et n'appelle pas un médecin¹¹⁹.

Par ailleurs, l'intertextualité de l'esthétique de Schopenhauer nous offre une explication du fait que les figures féminines de Claude ne perdent jamais ni leur jeunesse ni l'éclat de leur beauté: ce n'est pas seulement parce que, images peintes, elles sont figées, c'est aussi parce que sa „bonne femme“ du *Plein air* et celle du grand tableau de la Cité ne représentent pas la copie d'une femme réelle, mais l'Idée de la Femme, d'où le terrible pouvoir de fascination et d'envoûtement que la figure de la baigneuse aura sur Claude, cette Femme toujours également belle, resplendissante, immuable dans sa perfection éternelle. Et Christine, son modèle, voyant que la figure féminine lui ressemble de moins en moins avec chaque nouvelle séance, comprend intuitivement que sur le tableau, ce n'est plus sa copie conforme, mais autre chose que Claude dessine. Or, comment combattre ce qui n'existe que dans le monde de l'intelligible? Christine va lutter de toutes ses forces contre cette Femme si fascinante, et lutter avec son corps, en essayant de reconquérir Claude grâce à sa sensualité et au plaisir charnel. Mais son corps n'est qu'un *phénomène* et en tant que tel n'aura pas de poids à côté de l'essence, de l'Idée, laquelle est la „seule à être l'OBJECTITÉ LA PLUS ADÉQUATE possible de la Volonté“¹²⁰.

Nous avons ensuite démontré que tout, dans le personnage de Claude Lantier, son caractère, son destin, tout est en accord profond avec la pensée de Schopenhauer sur l'homme de génie qui, seul, est créateur. D'abord, à la différence de ceux que Schopenhauer appelle „l'homme ordinaire“, Claude n'est nullement *intéressé*, ce qui veut dire, dans le vocabulaire schopenhauerien, qu'il se détourne des besoins de la Volonté, et qu'ainsi il n'a nullement l'esprit pratique, et sa famille en pâtit la première: incapable de „se vendre“ aussi bien au sens littéral qu'au sens figuré, de commettre des compromis et de trahir son art, il arrive à peine à nourrir les siens et la petite famille se met vite à dépenser le capital de sa rente. Le dernier atelier du peintre, rue Turlaquet à

¹¹⁹ Il est vrai que le couple est déjà indigent et n'a pas d'argent pour payer les frais d'une consultation médicale, mais cela n'est pas la raison principale pour laquelle Claude ne fait pas appel à un médecin. Sandoz, qui est déjà un romancier à succès et qui vit dans une certaine aisance, et qui d'ailleurs aime sincèrement son vieil ami de collègue, aurait pu aider Jacques, son filleul par ailleurs, si jamais Claude lui avait demandé de lui prêter de l'argent pour sauver la vie de son enfant.

¹²⁰ Voir MVR I, p. 369.

Montmartre, atelier servant également d'habitation, est le plus misérable de ses trois ateliers successifs, aussi froid et humide que venteux.

L'échec de Claude auprès du public bourgeois parisien s'explique en partie, nous l'avons souligné ci-dessus, par son *désintéressement*, par son détournement des besoins de la Volonté, et aussi par son refus et sa répugnance de trahir l'Art en peignant du *joli*, alors que précisément le *joli* est la seule chose que ce public soit apte à comprendre et accepter en tant qu'„art“, ou plutôt en tant que son simulacre. Mais il est une autre cause, plus profonde et plus essentielle, au désintéret de Claude pour la réussite matérielle ou mondaine, et elle découle, elle aussi, de l'esthétique de Schopenhauer. En effet, l'œuvre d'art véritable exprime les Idées, et ce faisant elle reflète la Volonté dont les Idées sont les objectités immédiates. L'œuvre *répète* la Volonté qui se répète constamment. *Nihil sub sole novum*, selon Schopenhauer. La répétition est, en effet, „la grande pensée de Schopenhauer“, comme le souligne Clément Rosset.¹²¹ C'est à cause de cette répétition incessante de la vie que le temps de la Volonté est le présent éternel. Il s'ensuit que le désintéret de Claude, homme de génie, pour le succès immédiat, pour le succès situé dans le monde contemporain et le temps actuel découle nécessairement de son statut de génie, de créateur. Le génie est, par définition, tourné vers ce présent éternel que son œuvre s'efforce difficilement de restituer en exprimant les Idées platoniciennes, tandis que le reste n'a aucune importance à ses yeux.

Et si Claude est enfantin, c'est qu'un génie l'est toujours, nous l'avons vu. S'il est solitaire, ayant peu d'amis, et passant presque tout son temps, une fois l'idylle amoureuse de Bennecourt terminée, seul devant sa toile, c'est que „le génie vit dans une essentielle solitude.“¹²² Si le peintre zolien est mélancolique, voire cyclothymique, parfois emporté ou même violent, c'est non seulement parce qu'il est un descendant des Macquart, et que la „fêlure héréditaire“¹²³ qu'il partage avec tous les membres de sa famille se manifeste chez lui par un tempérament irascible, colérique, mais aussi parce qu'étant un homme de génie, il en a nécessairement tous les traits, dont l'emportement, la fougue et la violence. Si l'artiste tourmenté meurt fou, c'est parce qu'un génie est menacé de folie bien plus qu'un homme ordinaire¹²⁴. Et si le peintre zolien de génie ne pense qu'à son grand tableau de la pointe de la Cité, au point de

¹²¹ Sur la répétition caractérisant la Volonté schopenhauerienne, et sur le présent éternel comme le temps de la dernière, voir Clément Rosset, *L'Esthétique de Schopenhauer*, Paris, PUF, coll. „Quadrige“, 1989 (1969), p. 58–66.

¹²² Ibid., p. 1769.

¹²³ Voir supra, la note 100.

¹²⁴ Schopenhauer dédie une section de son ouvrage principal à sa description de l'homme de génie (voir MVR II, p. 1747–1781).

négliger son épouse, son enfant, son ami Sandoz, et jusqu'à sa propre (sur)vie, ce n'est pas seulement à cause de cette folie qui s'empare de lui peu à peu, et qui prend la forme d'une obsession fatale, mais parce que seule une grande concentration sur un sujet unique peut permettre au génie d'arriver à „appréhender l'essence des choses“.¹²⁵

Œuvres citées

- Balzac, Honoré. *Le Chef d'œuvre inconnu. La Comédie humaine*, édition établie sous la direction de Pierre-Georges Castex. Paris: Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, 1979, t. X, „Études philosophiques“.
- Banvoy, Jean-Charles et al., *Schopenhauer et l'inconscient*. Nancy: PUF, 2011.
- Bouriau, Christophe, *Schopenhauer*. Paris: Les Belles lettres, „Figures du savoir“, 2013.
- Brady, Patrick. „L'Œuvre“ d'Émile Zola. Roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef. Genève, Droz, 1968, p. 259.
- Cannone, Belinda, *L'Œuvre d'Émile Zola*. Paris: Gallimard, „Foliothèque“, 2002.
- CNRTL, [http:// www:cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr)
- Deleuze, Gilles. „Zola et la fêlure“, in Émile Zola, *La Bête humaine*. Paris, Gallimard, coll. „Folio/Classique“, 2001 (1977, 1969).
- De Lattre, Alain. *Le Réalisme selon Zola*. Archéologie d'une intelligence. Paris: PUF, „Collection SUP/ Littératures modernes“, 1975.
- Ducros, Luis. *Schopenhauer. Les Origines de sa métaphysique ou les transformations de la chose en soi. De Kant à Schopenhauer*. Paris: Librairie Germer Baillière and Co, 1883.
- Frelj, Jasenka. „Utjecaj Arthura Schopenhauera na književnost i umjetnost“ (nous traduisons: „L'influence d'Arthur Schopenhauer sur la littérature et l'art“). *Nova prisutnost* 11 (2013) 1, p. 57–72.
- Gendrat, Aurelie. *Émile Zola, „L'Œuvre“*. Rosny: Bréal, „Connaissance d'une œuvre“, 1999.
- Gengembre, Gérard. „Au fil du texte“ in Émile Zola, *Thérèse Raquin*. Paris: Pocket, „Pocket Classiques“, 1998.
- Hamon, Philippe. „*La Bête humaine*“ d'Émile Zola. Paris: Gallimard, „Foliothèque“, 1994.

¹²⁵ Ibid., p.1767.

- Janaway, Christopher. „La Véritable essence de l'homme: Schopenhauer et la Volonté inconsciente“. In: *Schopenhauer et l'inconscient. Approches historiques, métaphysiques et épistémologiques*. Textes réunis par Jean-Charles Banvoy, Christophe Bouriau et Bernard Andrieu. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2011: 45–66.
- Kapani, Lakshmi, *Schopenhauer et la pensée indienne*. Similitudes et différences, Paris: Hermann, 2011.
- Mitterand, Henri. „Étude de *L'Œuvre*“ in Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, 1966.
- Mitterand, Henri. *Zola*. Paris: Fayard, 2001, t. II, *L'Homme de Germinal 1871–1893*, 2001.
- Roldan, Sébastien. *La Pyramide des souffrances dans „La Joie de vivre“ d'Émile Zola*. Montréal: Presses de l'Université de Québec, 2012.
- Rosset, Clément. *L'Esthétique de Schopenhauer*. Paris: PUF, „Quadrige“, 1989 (1969).
- Salaün, Christophe. *Apprendre à philosopher avec Schopenhauer*. Paris: Ellipses, 2010, p. 25.
- Roger, Alain, *Le Vocabulaire de Schopenhauer*. Paris, Ellipses, „Vocabulaire de...“, 1999, p. 51.
- Schopenhauer, Arthur. *Le Monde comme volonté et représentation I*. Paris: Gallimard, „Folio/Essais“, t. I, 2009.
- Schopenhauer, Arthur. *Le Monde comme volonté et représentation II*. Paris: Gallimard, „Folio/Essais“, t. II, 2009.
- Schopenhauer, Arthur. *Le monde comme volonté et représentation*. Paris: PUF, „Quadrige“, 1966.
- Stanek, Vincent. *Le Monde comme volonté et représentation. Livres I et II. Schopenhauer*. Paris: Ellipses, „Philo-textes“, 2002.
- Stanek, Vincent, *La Métaphysique de Schopenhauer*. Paris: Vrin, „Bibliothèque d'histoire de la philosophie“, 2010.
- Walker, Philippe. „*Germinal*“ and Zola's *Philosophical and Religious Thought* [nous traduisons: „*Germinal*“ et la pensée philosophique et religieuse de Zola]. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984.
- Zola, Émile, *L'Œuvre*. Paris: Gallimard, „Folio/Classique“, 1983.
- Zola, Émile. *La Bête humaine*. Paris: Pocket, „Pocket Classiques“, 1991, p. 25–26, 40, 51.

Abbréviations utilisées:

- MVR I – Schopenhauer, Arthur. *Le Monde comme volonté et représentation I*. Paris: Gallimard, „Folio/Essais“, t. I, 2009.
- MVR II – Schopenhauer, Arthur. *Le Monde comme volonté et représentation II*. Paris: Gallimard, „Folio/Essais“, t. II, 2009.

Daniela ČURKO

**THE INTERTEXTUALITY OF ARTHUR SCHOPENHAUER'S
AESTHETICS IN ÉMILE ZOLA'S NOVEL THE MASTERPIECE**

We notice that Claude and Sandoz frequently use the key words of Schopenhauer's aesthetics – the *stimulating* (or the *charming*), the *sublime*, the *beautiful* and the *graceful* – in their evaluation of works of fellow artists. We also prove that Claude's inability to reconcile his artistic creation and his sexual love can be explained by the profound incompatibility between aesthetic contemplation – during which an artist shrinks away from the Will – and sexual desire, the latter being one of the ways the metaphysical Will manifests itself in a man. And finally, Claude does not try to represent in his two major works just a copy of a *representation* of a real woman, but the platonic *Idea* of the Woman. And if Claude's two main women figures are so similar, it is because the Idea is never multiple. And if the nude woman figure of the *Cité* island painting never gets old and never loses her youth, beauty and perfection, it is because Ideas are eternal, unalterable, unchangeable, as they exist beyond time, space and causality. And finally, Claude, being a genuine artist, has all the qualities and all the faults of a genius as described by Schopenhauer.

Key words: *Zola, The Masterpiece, Schopenhauer, aesthetics, the stimulating, the sublime, a genius, Idea*