

Les prémices d'une théorisation du Kitsch dans *L'Œuvre* de Zola

Azine HOSSEIN-ZADEH

Université de Sabzévar

Maître-assistant

E-mail: azinekaty@yahoo.fr

(Date de reception: 6 janvier 2010- Date d'approbation: 20 juin 2010)

Résumé

L'Œuvre de Zola (1886) dont on dit qu'il relate l'amitié du romancier avec Cézanne est une peinture du climat artistique de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et décrit le combat de l'avant-garde contre l'Académisme. Or, au-delà de cette guerre apparente, ce roman donne également une description complète, quoique marginale par rapport à l'intrigue, du phénomène kitsch sans pourtant le nommer directement. Le terme kitsch inventé vers 1870 semble inconnu du romancier au moment de la parution de l'œuvre. Mais Zola, en observateur méticuleux de la société a su mettre en évidence les caractéristiques de ce phénomène dont le déchiffrage demande une observation plus sagace. C'est pour cette raison qu'on peut aisément prétendre que ce roman peut se lire comme un panorama de la vie artistique de l'époque.

Mots-clés: Zola, *L'Œuvre*, Kitsch, Académisme, Avant-Garde.

Introduction

De *L'Œuvre* de Zola, on retient souvent et surtout l'anecdote de la brouille qui rompit l'amitié du romancier avec Cézanne, lequel se reconnut dans le personnage peu flatteur de Claude Lantier, peintre avorté et

impuissant. Pour la plupart, les études littéraires voient dans ce roman une peinture du milieu artistique et de l'avant-garde de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle¹. En effet, dans ce roman qui se révèle le plus autobiographique de l'ensemble de l'œuvre zolienne, l'auteur peint le monde de la modernité naissante des arts (peinture, sculpture, architecture, musique) dans sa confrontation avec l'académisme et les modèles anciens.

Toutefois, *L'Œuvre* recèle un autre aspect touchant le monde des arts qui, sans être l'axe principal de l'intrigue du roman, n'en montre pas moins la perspicacité de Zola à lire le destin de l'art et son aventure, aussi bien à la fin du XIX^{ème} siècle que tout le long du XX^{ème}: parallèlement à la peinture de l'académisme et de l'avant-garde, le roman de Zola accorde une place non-négligeable à l'art populaire, aux goûts du peuple, au marché de l'art à l'aube de l'ère industriel ou, autrement dit, à ce qui se nommera plus tard le kitsch dans toute sa complexité.

Cet article se propose d'étudier l'univers du kitsch tel qu'il est peint par Zola dans *L'Œuvre*. Il faut reconnaître que ce roman se prête à deux lectures complémentaires: la première – sur laquelle repose toutes les analyses déjà existantes – dévoile le combat entre l'ancien et le moderne dans le domaine de l'art; la seconde laisse apparaître une facette plus secrète du monde des arts et touche la vie parallèle des arts populaires, étroitement liée au quotidien de la société dans tous ses aspects (le goût, l'argent, l'éducation, l'affectivité...).

Pour étudier cette autre facette, étant donné que le texte du roman ne mentionne nullement le mot kitsch et que, par ailleurs, ce phénomène ne constitue pas le pilier de la fiction – celle-ci essaie essentiellement de suivre la déchéance d'un peintre raté – nous nous devons, dans un premier temps, nous attarder sur l'axe principal de l'intrigue, à savoir la confrontation de l'académisme artistique avec l'avant-garde et ses représentants et ce à travers le destin de Claude Lantier. Il est à noter que Zola insiste

1. Cf. Henri Mitterand ; *Zola - La vérité en marche* ; Marc Bernard ; *Zola par lui-même*

systématiquement dans ce roman sur l'opposition de l'académisme et de l'avant-garde ou en d'autre terme sur la querelle des Anciens et des Modernes en prenant toujours la défense de ces derniers tout en fustigeant les tenants de la traditions. Vu que le kitsch à son tour fuit l'originalité et défend le conformisme, la lutte opposant la tradition artistique et l'innovation peut nous aider à déchiffrer les caractéristiques du kitsch tel qu'il se laisse entrevoir dans le texte zolien. C'est donc à la lumière de d'une telle analyse que nous pourrons déceler et étudier les différents aspects du phénomène kitsch, pour voir qu'enfin, le roman de Zola peut se lire comme une vision panoramique de l'art de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle.

1. Présentation de l'œuvre

L'Œuvre (1886) est le quatorzième volume de la série des Rougon-Macquart qui en comporte vingt. Sa parution suit celle de *Germinal* et précède celle de *L'Assommoir*, deux romans beaucoup plus célèbres et surtout beaucoup plus lus et analysés. Tout comme Balzac, Zola accorde une place importante à la société et tous ses composants. A l'époque où les artistes et les écrivains se donnent le droit de juger l'art, Zola qui eut de nombreux artistes parmi ses amis et vécut le renouveau de l'art vers la fin du XIX^{ème} siècle, insère dans son histoire «naturelle et sociale d'une famille sous le dans le second Empire», un panorama du milieu artistique, en particulier celui de la peinture à travers le personnage de Claude Lantier.

1.1 Une représentation naturaliste du mythe de l'artiste incompris

Le XIX^{ème} siècle voit la naissance du personnage de l'artiste incompris, marginal et maudits et nous en donne de nombreux exemples: ceux qui comme Baudelaire, Nerval, Verlaine et Van Gogh n'ont connu la gloire qu'après leur mort. L'originalité de Zola consiste dans le fait qu'il essaie d'expliquer l'insuccès de l'artiste par ses théories naturalistes. Autrement dit, c'est parce que le personnage principal du roman, Claude, supporte le poids d'une hérédité qu'il ne peut pas s'épanouir et laisser libre cours à son élan

créateur – «il s'affolait davantage en s'irritant de cet inconnu héréditaire qui parfois lui rendait la création heureuse et parfois l'abêtissait de stérilité» (Zola, 1886, p59). La position de Claude dans l'arbre généalogique n'est guère flatteuse: fils de Gervaise, l'héroïne boiteuse de naissance et alcoolique de *L'Assommoir* et d'Auguste Lantier l'homme à la mentalité de parasite, paresseux et infidèle, il est aussi le frère d'Etienne, chef de grève dans *Germinal* qui, sous l'effet de la boisson ou de la colère peut être pris d'une violence meurtrière et de Jacques, le héros habitué de pulsion meurtrière de *La Bête Humaine* et enfin le demi-frère de Nana, la «mangeuse d'homme» et source de pourriture.

Ce personnage considéré comme un génie névrosé offre à Zola l'occasion de montrer comment «le détraquement héréditaire [...] au lieu de faire un grand homme [va] faire un fou» (*Ibid.* p 327). C'est ainsi que Claude, que ses amis considèrent au début comme le chef de la nouvelle tendance artistique, assume à lui tout seul le violent combat qui oppose dans le roman l'académisme conservateur à l'innovation de la nouvelle école, baptisée «Plein air»; combat qui sert de fond à la lutte de l'artiste pour produire l'œuvre qui consacrera son génie.

2. L'académisme contre l'avant-garde

Au XIX^{ème} siècle deux tendances artistiques majeures trouvent à s'opposer: L'avant-garde dont les critères esthétiques reposent sur le caractère inouï d'une œuvre d'art qui doit être en avance sur son temps, livre bataille à l'académisme artistique dont les normes sont dictées par l'Académie des Beaux-Arts qui privilégie les thèmes historique et l'orientalisme. Pour Zola d'ailleurs, l'académisme est empreint du moralisme bourgeois de son époque.

Le clivage entre l'académisme et l'avant-garde est magistralement illustré dans le roman par deux lieux cruellement distincts: le Salon officiel et le Salon des refusés. Ce dernier est créé par Napoléon III afin d'offrir aux peintres dont les toiles ont été refusées par le jury, un espace d'exposition.

Ces deux espaces offrent l'occasion au narrateur omniscient et omniprésent de livrer aussi bien son opinion personnelle, surtout par l'intermédiaire des réactions du public face aux toiles exposées, que les discussions en cours entre les artistes présents sur les lieux (public, journalistes, marchands d'art). En un mot, *L'Œuvre* est un roman d'évaluation où tout le monde juge tout le monde. Citons un exemple: il s'agit du narrateur jugeant le public qui juge à son tour un tableau:

«On ne comprenait pas, on trouvait cela insensé... voilà la dame a trop chaud, tandis que le monsieur a mis sa veste de velours de peur d'un rhume... les chairs sont bleues, les arbres sont bleus, pour sûr qu'il l'a passé au bleu son tableau! Ceux qui ne riaient pas entraient en fureur: ce bleuissement, cette notation nouvelle de la lumière semblaient une insulte... Plein air, ce fut autour de lui [Claude] une reprise formidable des cris, des huées... plein air, oh! oui plein air, le ventre à l'air, tout en l'air, tra la laire! Cela tournait au scandale... la foule grossissant exprimant toute la somme d'âneries, de réflexions saugrenues, de ricanements stupides et mauvais que la vue d'une œuvre originale peut tirer à l'imbécillité bourgeoise.» (*Ibid.* pp. 163-164)

Comme on le constate, mis à part le narrateur rapportant les réactions et jugements du public, un autre personnage assiste lui aussi à cet échange d'impressions: il s'agit de Claude qui, fondu dans la masse des spectateurs, entend les réactions au sujet de son tableau et les juge à son tour. Ce passage se découpe en trois parties: la première où le narrateur en employant le «on» générique et le style indirecte libre prête au spectateur inconnu des réflexions négatives de tout genre; ensuite, le retour du présent de l'indicatif – «voilà la dame a trop chaud...» – indique le retour au style directe, sans que le narrateur songe pour autant à identifier ces jugements – autrement dit, on ne connaît pas l'énonciateur de ces évaluations; enfin, une courte intervention du narrateur commentant les réactions du public permet une transition où l'on peut lire simultanément et sans démarcation précise, et l'avis de Claude

et l'avis du narrateur. Ainsi, le narrateur conjugue son opinion à celle d'un personnage avant-gardiste, resté seul parmi une foule féroce et incapable de comprendre la nouveauté et insensible à la créativité.

2.1. Le point de vue du narrateur

La première instance par laquelle le lecteur s'initie au climat artistique de l'époque est la voix du narrateur. Ce narrateur, en décrivant l'ambiance des Salons ou des réunions amicales et les états d'âmes des personnages, utilise des termes qui nous permettent de connaître son opinion dans le domaine du renouveau des arts et les nouvelles tendances. L'un des passages les plus révélateurs de l'opinion du narrateur est sans doute un commentaire du Salon officiel qui oppose, dans une dualité extrême, l'Ancienne Ecole à la nouvelle tendance:

«Des cadres d'or pleins d'ombre se succédaient, des choses gourmées et noires, des nudités d'atelier, toute la défroque classique, l'histoire, le genre, le paysage, trempés ensemble dans le même cambouis de la convention.» (*Ibid.*; p. 168)

La désapprobation du narrateur et son jugement négatif se manifestent dans un choix de termes et d'adjectif traduisant l'obscurité et le manque de lumière: ombre, noir, cambouis autant de mots qui reflètent le côté dévitalisé de l'académisme. En revanche, l'enthousiasme pour les nouvelles tendances se traduit par un ton à la fois lyrique et jubilatoire pour décrire le tableau de Claude Lantier exposé au Salon des refusés:

«C'était comme une fenêtre brusquement ouverte dans la vieille cuisine au bitume, dans les jus recuits de la tradition, et le soleil entrait et les murs riaient de cette matinée de printemps! La note claire de son tableau, ce bleuissement dont on se moquait, éclatait parmi les autres. N'était-ce pas l'aube attendue, un jour nouveau qui se levait pour l'art?» (*Ibid.*; p. 166)

A l'opposé des tableaux du Salon officiel dont les cadres dorés produisent un effet d'enfermement, la toile de Claude se présente d'emblée, comme une ouverture, une fenêtre donnant sur la clarté du printemps; bref, comme une renaissance artistique, un jour nouveau qui se lève pour l'art.

2.2. Le point de vue des personnages

Le roman fait une large place aux conversations au sujet de l'art, entre les personnages, en particulier, celles de Claude et Sandoz ou encore Claude et Bongrand qui, plus qu'à des dialogues, ressemblent à des tirades où chacun à tour de rôle expose sa vision de l'art ou de la littérature. Un parcours rapide de quelques exemples nous livre aussi bien les opinions des tenants des arts modernes que celles des conservateurs ou encore du public. C'est lors d'une séance de peinture que Claude expose sa vision de l'art pictural pour son ami Sandoz:

«Maintenant, il faut autre chose ... Ah! quoi? Je ne sais au juste! Si je savais et si je pouvais, je serais très fort. Oui, il n'y aurait plus que moi... Mais ce que je sens, c'est que le grand décor romantique de Delacroix craque et s'effondre; et c'est encore que la peinture noire de Courbet empoisonne déjà le renfermé, le moisi de l'atelier où le soleil n'entre jamais... Comprends-tu, il faut peut-être le soleil, il faut le plein air, une peinture claire et jeune, les choses et les êtres tels qu'ils se comportent dans la vraie lumière, enfin je ne puis pas dire, moi! Notre peinture à nous, la peinture que nos yeux d'aujourd'hui doivent faire et regarder.» (*Ibid.*; pp. 48-49)

On revoit dans les explications et les revendications de Claude la même opposition obscurité / lumière, enfermement / ouverture, ainsi que la nécessité d'exploiter toutes les possibilités offertes par la lumière du plein air. On trouve bien sûr les mêmes réflexions dans de nombreuses discussions entre Claude et ses compagnons d'avant-garde – Bongrand, Gagnère, etc. (*Ibid.*; p. 238-239).

De surcroît, le roman souligne également les excès de l'académisme qui pousse jusqu'à vouloir corriger un modèle non-conforme au goût classique: un professeur académique, Mazel, demande à son élève d'être fidèle non pas au modèle – une femme qui n'a pas les cuisses d'aplomb – mais aux exigences du bon goût académique:

«Mais le bruit des voix montait déjà, Fagerolles racontait une histoire.
- Oui, mon vieux, à l'Ecole, ils corrigent le modèle... L'autre jour, Mazel s'approche et me dit: "Les deux cuisses ne sont pas d'aplomb."
Alors, je lui dis: "Voyez, monsieur, elle les a comme ça." C'était la petite Flore Beauchamp, vous savez. Et il me dit, furieux: "Si elle les a pas comme ça, elle a tort."» (*Ibid.*; p. 100)

2.3. Le champ lexical de la guerre

Mise à part le point de vue du narrateur et les personnages, il existe un autre point d'intérêt qui reflète encore mieux «la querelle des Anciens et des Modernes». Il s'agit de l'utilisation du champ lexical de la guerre par Zola dans tous les passages où il est question du conflit entre la jeunesse artistique, l'académisme, l'Institut, l'art bourgeois et la valeur mercantile des produits de l'art.

Les compagnons de route de Claude qui sont tous en quelque sorte rattachés à l'avant-garde artistique manifestent un comportement guerrier jusque dans leurs façons de marcher dans les rue de Paris (*cf.* p. 89-90). Toute cette jeunesse est mue par une envie de conquête qui est le désir de s'emparer de Paris afin d'en gommer tous les vestiges, toutes les traces du passé artistique. Leur conversation et débat lors desquels ils exposent leur conception de l'art dévoilent leur sentiment de révolte et leur tempérament fougueux. Chacun à sa manière désire balayer l'ancienne conception de l'art: Claude en essayant de faire entrer la vraie lumière dans la peinture, Sandoz en édifiant une nouvelle construction romanesque, Jory en jugeant impitoyablement les vieilleries artistiques et le jury des Salons (*cf.* p. 103).

De surcroît, parmi le groupe, seul le comportement de Claude et ses théories se révèlent si excessifs que même parfois ses camarades ont du mal à le suivre; il est «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!» (*Ibid.*; pp. 115-116)

Le conflit entre l'ancien et le moderne dans *L'Œuvre* est apparent et se lit aisément. Une ligne franche et nette sépare les vieilleries de tout ce qui aspire à la modernité artistique. Le choix précis de terme pour dénommer ou qualifier chacun des deux catégories ne laisse planer aucun doute quant aux jugements du romancier. L'ancien regroupe école, institut, académie et les bêtises bourgeoises alors que le moderne est représenté par la vie, le renouveau, la révolte et l'avenir (*cf.* p. 110). En marge de cette délimitation claire et nette, il existe une troisième catégorie artistique aux frontières floues sur lequel sont portés certes des jugements, mais qu'aucun dénominateur commun ne désigne clairement. Il s'agit de ce qui est désigné par le terme Kitsch, concept auquel le roman accorde une place indéniable mais pourtant marginale, parce que parallèlement à la guerre déclarée et ouverte de l'académisme et de la modernité, le Kitsch mène une existence en sourdine mais dont la diffusion préfigure l'importance que trouvera le phénomène dans siècle à venir et suite à l'essor de l'industrialisation.

3. Comment Zola traite le Kitsch?

Quand Zola publie *L'Œuvre* en 1886, le terme kitsch a déjà fait son apparition à Munich en 1870. Son usage en français sera plus tardif et c'est Edgar Morin qui l'utilise dans son ouvrage, *L'Esprit du temps*.

On sait que dans la série des Rougon-Macquart, *L'Œuvre* est un roman essentiellement consacré au milieu artistique de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et si Zola n'emploie pas le terme Kitsch c'est, de toute évidence, parce qu'il ne le connaît pas, même si la lecture du roman prouve qu'il connaissait par intuition ou observation ce phénomène. Autrement dit, en homme

sensible et intelligent, fin observateur du climat artistique de son époque, il en a saisi les traits et en parle clairement, bien que succinctement par rapport au reste de l'intrigue dans son roman. Afin de voir comment Zola traite du phénomène Kitsch il serait utile de l'expliquer brièvement.

Le Kitsch est un concept universel qui se traduit par une sorte d'antithèse permanente s'opposant de façon indissoluble à l'art. Dans ce sens, on peut avancer que le Kitsch est une négation de l'authentique. La fonction première d'un objet kitsch n'est pas forcément décorative et démontre essentiellement l'envie de posséder de la classe bourgeoise qui s'enrichit de plus en plus et chez qui se développe une tendance à accumuler divers objets dans les intérieurs. L'industrie et la manufacture du XIX^{ème} siècle répondent à ce besoin de possession. L'objet Kitsch revêt plusieurs aspects dont l'un des plus importants est de se conformer au goût de la classe bourgeoise laquelle a le pouvoir financier de l'acquérir. Ce pouvoir financier, dans un contexte de rivalité, pousse le bourgeois à acquérir de plus en plus d'objets qui s'entassent les uns à côté des autres, créant un phénomène d'encombrement qui traduit à son tour la peur du «vide» et du «dépouillement».

Par conséquent, l'objet Kitsch doit pouvoir être produit en grande quantité pour satisfaire les besoins d'un nombre grandissant de demandeurs. Ceci fait que la copie peut être également considéré comme l'une des caractéristiques du Kitsch. Par ailleurs, le kitsch revêt également un aspect éthique: il devient un art de vivre dans le confort, en contradiction avec la volonté de se dépasser ou de se démarquer des autres. Le kitsch vit en parfaite communion avec le conservatisme.

La définition du phénomène Kitsch est d'une telle ampleur qu'elle dépasse largement ces quelques catégories susmentionnées; elle change constamment selon les époques, sous la plume de différents penseurs et peut s'immiscer dans des domaines aussi divers que variés – Milan Kundera parle

d'un «comportement Kitsch»¹. Cependant, le propos de cet article nous contraint de nous arrêter à trois catégories plus largement développés dans le roman.

3.1. Le coté inadéquat, encombrant et mensonger du Kitsch

La première réaction de l'art vis-à-vis de l'anti-art kitsch, nous la lisons lors d'une visite du personnage artiste Claude chez son ami Fagerolles, dont le père possède un atelier d'objets de zinc.

«Monsieur Fagerolles, le père, fabricant de zinc d'art avait ses ateliers au rez-de-chaussée [...] c'était là que son fils Henri avait poussé [...] D'abord son père avait fait de lui un dessinateur d'ornement, pour son usage personnel. Puis, lorsque le gamin s'était révélé avec des ambitions plus hautes, s'attaquant à la peinture, parlant de l'Ecole, il y avait eu des querelles, des gifles, une série de brouilles et de réconciliations. Aujourd'hui encore [...] le fabricant de zinc [...] le traitait durement, en garçon qui gâtait sa vie.» (*Ibid.* p. 73)

Nous voyons d'emblée l'incompréhension d'un fabricant de zinc devant l'ambition d'un fils aspirant à devenir «artiste», au vrai sens du terme. Un artiste qui, au lieu de se contenter de «dessiner des ornements», veut s'essayer à la peinture dans une Ecole. De même, le texte nous fait part de la violente réaction esthétique de Claude devant la laideur des objets fabriqués en masse par le père Fagerolles. Soulignons également que l'immeuble du père Fagerolles est tellement encombré par ses fabrications qu'il a dû leur laisser ses appartements pour habiter dans un logement étouffant comme une cave. Autrement dit l'espace vital du fabricant et de sa famille est envahi par la production prolifique. Attardons nous maintenant sur le comportement de Claude: «Alors, voulant être poli, il [Claude] entra, malgré son écœurement d'artiste pour tout ce zinc peinturluré en bronze, tout ce joli affreux et

1. L'Insoutenable légèreté de l'être ; Paris ; Gallimard ; 1990

menteur de l'imitation.» (*Ibid.*; p. 74). Sa réaction est immédiate; il est écœuré et c'est seulement par politesse qu'il se résigne à entrer. Ses yeux, par l'intermédiaire desquels le narrateur donne à voir les objets, détectent aussitôt les couleurs criardes et peu harmonieuses désignées par le verbe «peinturlurer». Soulignons également la contradiction des adjectifs «joli» et «affreux» et leur caractère contradictoire, antinomique; et déjà, le mensonge qui sommeille dans une «imitation» précipitée, mal faite, et loin d'un travail original et personnel. L'objet décrit succinctement quelques lignes plus loin – Zola ne montre pas ici la rigueur descriptive d'un Flaubert représentant le chapeau de Charles Bovary – devient à lui seul l'emblème du Kitsch dans tout ce qu'il comporte de mauvais goût et de ridicule.

«Le fabricant, un gros homme blême, se redressa au milieu de ses porte-bouquet, de ses buires et de ses statuettes. Il tenait à la main un nouveau modèle de thermomètre, une jongleuse accroupie, qui portait sur son nez le léger tube de verre.» (*Ibidem.*)

Nous sommes là, bien avant la lettre, devant un objet qui recèle toutes les caractéristiques de l'objet kitsch dont la plus importante est sans doute de s'éloigner de la fonctionnalité pour acquérir une coloration ludique, un degré de gratuité relativement élevé: le thermomètre n'est plus un objet qui montre la température, puisqu'il est destiné à amuser le spectateur avec une jongleuse qui essaie de tenir en équilibre le tube de verre sur son nez. Ce changement dans le domaine de la fonctionnalité au profit du jeu, sera baptisé dans les années 1970 le «néo-kitch». Ce principe d'inadéquation, l'une des caractéristiques les plus importantes de l'objet kitsch énonce constamment une déviation par rapport au but initial: le thermomètre, «initialement» prévu pour mesurer la température est surchargé d'une fonction secondaire qui est de donner plaisir ou d'amuser, tout comme un tire-bouchon orné d'une tête de politicien. Ce qui se révèle très intéressant c'est que Zola connut lui-même de son vivant, après le succès fulgurant d'un de ses romans, *L'Assommoir*, un phénomène similaire: il est devenu

tellement célèbre qu'on voyait sur le marché des pipes de terre représentant les principaux personnages du roman et on ornait des assiettes avec des scènes de ses livres, on vendait des bagues et des médaillons à son effigie¹. Il est légitime de se demander si la sensibilité précoce de Zola face au kitsch ne découlait pas justement du fait qu'il a lui-même assisté à ce phénomène dans sa vie de romancier?

3.2. la confrontation de l'originalité et du Kitsch, art et anti-art

L'entrée de Christine dans l'atelier de Claude sert de prélude à la confrontation de l'art original et du conformisme. Notons bien que c'est au terme d'une longue traversée à l'aveuglette que Christine, conduite par Claude, pénètre dans un atelier où elle verra pour la première fois un art foncièrement différent de ce qu'elle avait jusqu'alors considéré comme le «vrai art». La première impression de Christine qui semble avoir parcouru un chemin d'initiation est une impression de peur, parce qu'elle se sent agressée, voire, vexée par ce qu'elle voit dans l'atelier du peintre: «Jamais elle n'avait vu une si terrible peinture, rugueuse, éclatante, d'une violence de tons qui la blessait comme un juron de charretier, entendu sur la porte d'une auberge.» (Zola, 1886, p. 17)

Ces impressions sont relatées par le narrateur et Christine elle-même ne s'exprime pas directement. L'innocence de Christine, jeune fille élevée dans un couvent, milieu de piété et de conservatisme, s'associe à son ignorance quant à la modernité artistique, même s'il y a chez elle une curiosité à en voir d'avantage: «les yeux pourtant attirés par un tableau retourné, le grand tableau auquel travaillait le peintre» (*Ibid.*). C'est ce même tableau qui constituera par la suite le prétexte à l'union des deux personnages.

Néanmoins, quand le regard de Christine balaye le désordre de l'atelier, il y a objet qui attire sa sympathie et qui possède plusieurs caractéristiques de l'objet kitsch; il s'agit d'un coucou démesurément grand et enluminé de

1. Zola par lui-même ; pp. 170-171

fleurs rouges dont la fonction – marquer le temps – est camouflée par l'aspect décoratif, tout comme ce qu'on avait vu pour le thermomètre du père Fagerolles. L'effet de contraste entre cet objet et la peinture du jeune artiste ressort de façon encore plus nette lorsque le regard glisse du coucou vers la terre pour y rencontrer un flot d'esquisses et de toiles auxquelles Christine ne comprend rien. Autant la vue du coucou rassure la jeune fille, autant elle se sent perturbée par l'art de Claude. Le kitsch crée en elle un sentiment de sécurité et l'art avant-gardiste l'inquiète. Dès que Christine prend ses habitudes dans l'atelier de Claude elle y laisse son empreinte. Par l'ordre et la symétrie qu'elle y établit on dirait que le coucou devient un objet emblématique, gagne en importance et s'impose de plus en plus. Désormais l'ordre et la symétrie s'accordent avec le coucou dont les fleurs semblent vivantes et épanouies. Retenons seulement dans cette étape l'agacement de Claude devant ce nouvel agencement de son atelier (*cf.* p. 123)

Si Christine s'autorise à juger la peinture de Claude c'est qu'elle croit avoir déjà connu le vrai art durant son enfance; un art qui procure calme, douceur et sérénité. C'est en racontant son enfance pour Claude que nous comprenons qu'elle avait l'habitude de peindre des fonds d'éventails pour sa mère qui, elle, les décorait de motifs. Dès que Christine évoque son expérience personnelle de la peinture elle ne peut s'empêcher de faire une comparaison silencieuse entre ce qu'elle a connu et ce qu'elle voit dans l'atelier de Claude.

«[...] Maman qui avait beaucoup de talent, me faisait faire un peu d'aquarelle, et je l'aidais parfois pour les fonds de ses éventails... Elle en peignait de si beaux!" (*Ibid.*; p. 23)

Aux yeux de Christine les éventails peints par sa maman constituent un canon esthétique dont le contraste avec les toiles qui l'entourent ne peut que la terrifier. C'est juste après avoir évoqué le souvenir délicieux des éventails, leur douceur et leur beauté que son regard «malgré» elle, parcourt l'atelier

pour y rencontrer de nouveau la brutalité de cet art et la violence de ses tons:

"Elle eut malgré elle, un regard autour de l'atelier, sur les esquisses terrifiantes, dont les murs flambaient; et, dans ses yeux clairs, un trouble reparut, l'étonnement inquiet de cette peinture brutale [...] si contrastée des tons violents [...] qu'elle n'osait demander à la regarder de près.» (*Ibid.*; pp. 24-25)

L'incompréhension de Christine face à la brutalité de l'art de Claude demeure longtemps intacte. Après s'être liée d'amitié avec le jeune homme, elle continue toujours de comparer la violence de l'art moderne avec la délicatesse rêveuse des éventails de sa maman «où des couples lilas flottaient au milieu de jardins bleuâtres». Dans cette même mouvance de jugement qui lui fait apprécier la sérigraphie des éventails, Christine s'essaie elle-même de dessiner des petits paysages qui ne sont en fait que des clichés répétitifs où il n'apparaît aucune tentative d'originalité. C'est dans la répétition du même et du connu – autre caractéristique de kitsch – que Christine se sent rassurée; et, ce n'est que longtemps après, une fois qu'elle s'accoutume à la peinture de Claude sans pour autant oublier, ni abandonner, sa propre conception de l'art que Christine continuera à peindre les paysages du temps de son adolescence sous l'œil amusé et ironique de Claude. Celui-ci, d'habitude sévère dans ses jugements artistiques, n'utilisera que l'adjectif «innocent» pour qualifier les essais artistiques de son amie. Christine, de son côté, dans l'espoir de gagner l'estime de son compagnon, va jusqu'à lui demander de lui apprendre de peindre comme il faut. Chose qui ne se fera jamais, la frontière qui démarque l'art de l'anti-art semble indestructible et leur confrontation inéluctable. Du haut de son piédestal d'artiste original, Claude ne montre qu'un dédain teinté de tendre ironie pour l'art populaire.

En effet, par sa réactivité face à l'art avant-gardiste, Christine se fait en quelque sorte le représentant d'un anti-art qu'est le kitsch. Par anti-art, nous entendons ici toute cette tendance qui croit que l'art est une forme

d'oppression qui s'oppose à la vraie vie et s'en sépare foncièrement¹. C'est dans cette même perspective que la jeune femme, rejetant l'individualité artistique, l'entêtement et la fougue de son compagnon, considérera la peinture comme une rivale, sentiment que le texte souligne à plusieurs reprises (*cf.* pp. 144, 191, 198, 219, 317, 468). Pour Christine, est art ce qui apporte quiétude et calme; tout art qui dérange, tout art qui demande à être interprété ou justifié est exclu *de facto* de sa vision personnelle. Le Beau pour elle, s'ancre dans une tradition, siège dans la répétition, se traduit par un sentiment partagé entre le plus grand nombre d'individus, et crée une ambiance de confort et de plaisir simple. Tradition, partage, copie, confort et plaisir, autant de termes pour définir le kitsch.

Face à ce conservatisme, l'art a quelque chose de transcendant qui dépasse les frontières du moi de l'artiste et peut survivre à celui-ci. L'aspect anti-art du kitsch récuse cette transcendance, car elle refuse la suprématie de l'art sur l'individu. C'est ce que d'ailleurs Zola illustre parfaitement, en terminant son récit avec le suicide de Claude: l'art semble avoir une existence propre à lui et survit à l'artiste.

3.3. Le lien indissoluble de l'art et du kitsch

La toile de Claude agresse son public parce qu'elle est en avance sur son temps. C'est la définition même de l'avant-garde², c'est l'art prôné et défendu aussi bien par le narrateur que par Claude et ses compagnons au tout début du roman – «l'avenir est à nous» – (*Ibid.* p. 235); néanmoins, le public des Salons n'est pas encore habitué à ce nouveau «traitement» que Claude fait subir à la réalité telle qu'il la perçoit lui-même (le bleuissement); d'où, l'effet de choc et de «scandale» produit lors de l'exposition de la manifestation du «plein air». Curieusement, c'est à partir du sentiment d'échec de l'avant-garde que Fagerolles bâtira quinze années plus tard, son

1. Notre conception de l'anti-art dans ces analyses ne recoupe nullement celle de Marcel Duchamp.

2. Cf. J.F. Lyotard ; *Le postmoderne expliqué aux enfants* ; Paris ; le Seuil ; 1988

propre succès. L'ami et l'admirateur de Claude, plus soucieux que celui-ci de l'avis du public, copiera le «plein air» en y apportant quelques modifications afin de gagner l'adhésion du public construit pour la plupart de bourgeois. C'est en tenant compte de la sensibilité du public, de son incapacité à assimiler trop de nouveauté que Fagerolles copie la toile avant-gardiste pour en faire quelque chose au goût du jour. C'est l'imperceptible avancée du kitsch sur le terrain de l'avant-garde, un subtil mélange de nouveau et de déjà connu, qui, loin de choquer, produit une admiration générale.

«et il [Claude] retrouvait son Plein air dans ce Déjeuner, la même note blonde, la même formule d'art, mais combien adoucie, truquée, gâtée d'une élégance d'épiderme, arrangée avec une hardiesse infinie pour les satisfaction basses du public [...]l'habileté suprême était dans cette forfanterie d'audace, dans cette force menteuse qui bousculait juste assez la foule pour la faire se pâmer. Une tempête dans un pot de crème pris du besoin de voir les têtes dont se composait un succès, il tourna le tas [...] là, il avait le public de face [...] il reconnut les gens qui l'avaient hué autrefois; si ce n'était ceux-là c'étaient leurs frères, mais sérieux, extasiés, embellis de respectueuse attention... il y avait des émerveillements béats, étonnés, profonds, gais, austères, des sourires inconscients, des airs mourants de tête... les mêmes bouches rondes, les mêmes yeux ronds de ravissement imbécile.» (*Ibid.*; pp. 386-387)

Comme l'explique bien Abraham Moles, il existe entre l'art et le kitsch un lien indissoluble. Il suffit d'un brin de condescendance vis-à-vis du récepteur de l'œuvre d'art pour le kitsch fasse sa percée sur le terrain de la création authentique. Il serait peut-être utile de souligner ici que Fagerolles est le fils d'un père artisan pour qui, la créativité est une perte de temps. Cette option dans L'œuvre pourrait être voulue par Zola, qui, comme nous le savons attache une très grande importance aux liens héréditaires et aux liens

familiaux. Fagerolles père est un artisan qui produit en série des objets destinés à décorer les intérieurs bourgeois. De ce père, le fils Fagerolles, a peut-être appris comment flatter le goût de la bourgeoisie et c'est ainsi qu'il parvient à la gloire aux dépens de l'échec de son camarade Claude. Le message de l'avant-garde rencontre un public sourd; l'avant-garde muri, une fois édulcoré et refaçonné par le kitsch rapporte la victoire. Le kitsch éternel marque son terrain et c'est sur cet échec de l'avant-garde que Zola brosse le portrait d'un artiste dont le tempérament nerveux entrave la créativité artistique. Et l'on est amené à déduire que plus encore que de vouloir écrire l'épopée d'un avant-garde mal-compris, Zola illustre à travers l'échec de Claude sa théorie du roman expérimental: un artiste au sang pourri ne pourra pas réussir.

Et, pour marquer encore plus cruellement l'échec de Claude, Zola complète le succès public de Fagerolles en faisant de lui, membre du jury de Salons. Ironie romanesque, si chère à Zola ou bien illustration de l'implacabilité des lois du marché, toujours est-il que cette nomination n'en devient que plus douloureuse pour le peintre déchu de son rôle de chef de fil.

L'imitation de Claude par Fagerolles dont le flair artistique sait également tenir compte de l'opinion publique et des lois du marché, n'est que le début d'un ample mouvement à travers lequel, toute une génération de jeune peintre se met à faire sienne l'innovation artistique de Claude. Certes, le nom de ce dernier ne figure nulle part et c'est seulement Sandoz qui observe le phénomène en voulant consoler son ami peintre de son insuccès.

«[...] regarde, tu devrais être fier, car c'est toi le véritable triomphateur du salon cette année. Il n'y a pas que Fagerolles qui te pille, tous maintenant t'imitent, tu les as révolutionnés depuis ton *Plein air* dont ils ont tant ri....Regarde! en voilà encore un de *Plein air*, en voilà un autre, et ici et là-bas, tous, tous!» (*Ibid.*; p. 398)

Or, cette profusion, cette abondance du même, cette tendance à vouloir «reproduire» de quelque façon que se soit le succès d'un Fagerolles nous

mènent directement aux frontières du Kitsch où, pour satisfaire le goût du public, un nombre grandissant d'artistes essaie de reproduire, même maladroitement, un succès original. C'est seul le terrain du kitsch qui permet une telle profusion du même, qui donne aux artistes la possibilité d'être présents sur la scène et le marché de l'art et qui rejette impitoyablement l'originalité d'un Claude Lantier.

Conclusion

L'œuvre de Zola s'insère certes dans la série des Rougon-Macquart pour illustrer, comme le voulait le romancier, la théorie de l'hérédité et du roman expérimental. Mais au-delà de cette lecture naturaliste au premier degré, ce roman représente l'un des événements majeurs de son temps, à savoir le combat de l'avant-garde et du conservatisme, dans toute sa dimension éthique. Si, par la répétition et la reprise des modèles anciens, la peinture académique exclue toute possibilité de comparer et donc, de juger, si l'art du kitsch est une invitation au confort bourgeois et à la quiétude de la répétition, l'avant-garde en revanche se présente par essence comme une mise en cause de ce qui existe déjà. Autant le kitsch exprime la société, autant le Plein air (osons l'appeler l'impressionnisme) se fait critique de la société et questionnement sur l'art et sa raison d'être. Dès que l'avant-garde cesse d'être en avance sur son temps, dès qu'il oublie ses doutes et ses questionnements, il se laisse imprégner de Kitsch. L'avant-garde copié et pillé devient une mode artistique, plus tard une tradition pour perdre enfin son caractère original. En peignant le destin tragique de Claude au seuil de l'avènement de la société industrielle, Zola a le mérite d'être l'un des premiers romanciers à reconnaître pour l'art une dimension éthique: la raison d'être de l'art n'est ni la gloire, ni le confort, ni l'approbation du public, ni une valeur marchande, ni le respect des modèles anciens, ni flatter le goût de la bourgeoisie pour le kitsch. L'art est là, pour poser des questions et pour inquiéter. Il ne se survit que dans une éternelle recherche

Bibliographie

- Becker; «Le génie est une névrose; Zola et la maladie»; in *Cahier*; n°4; L'Écriture de la maladie dans les correspondances [Actes du colloque de Brest -avril 2002]; 2004, pp. 137-148
- ; *Cézanne et Zola. Réalité et Fiction romanesque*; Paris; Musée d'Orsay; 1988
- Eberhard Wahl et Moles Abraham; «Kitsch et objet»; In: *Communications*, 13, 1969; pp. 105-129
- Europe* n° 678; Zola / Poésie coréenne; octobre 1985
- Lytard Jean-François; *Le Postmoderne expliqué aux enfants*; Paris; Galilée; 1988
- Magazine Littéraire*; numéro spécial Zola: Zola, l'autre visage; n° 413; octobre 2002
- Marc Bernard; *Zola par lui-même*; Paris; le Seuil; 1952
- Mitterand Henri, Becker Colette et Cabanès Jean-Louis, *Emile Zola, Œuvres Complètes. La naissance du naturalisme 1868-1870*; Paris; Nouveau Monde; 2003
- Mitterand Henri; *Zola - La vérité en marche*; Paris; Découvertes Gallimard; 1995
- ; *Biographie d'Émile Zola*; 3 vol; Paris; Fayard, 1999-2001-2002
- Morin Edgar; *Esprit du temps*; Paris; livre de poche, Librairie Générale Française; Biblio-Essais; 1982
- Zola Emile; *L'Œuvre*; in *Les Rougon Macquart*; Paris; G. Charpentier; 1886
- ; *Au Bonheur des Dames*; in *Les Rougon Macquart*; Paris; G. Charpentier; 1883
- ; *Germinal*; in *Les Rougon Macquart*; Paris; G. Charpentier; 1885
- ; *L'Assommoir*; in *Les Rougon Macquart*; Paris; G. Charpentier; 1879
- ; *La Bête Humaine*; in *Les Rougon Macquart*; Paris; G. Charpentier; 1893
- ; *Nanan*; in *Les Rougon Macquart*; Paris; G. Charpentier; 1881