

# Observation et création dans le monde de la sculpture: La “souplesse” selon Zola, Malot et Rodin

Myriam KOHNEN

Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle

ITEM/Équipe Zola

## ABSTRACT

*The representation of the artist in the nineteenth-century novel is a major symbolic theme. Balzac, Daudet, Zola and many others create fictional visual artists in La Vendetta, L’Immortel or L’Œuvre, respectively; the Goncourt brothers also showed a fascination with artist figures (Une voiture de masques), before Félicien Champsaur illustrated the connection between creativity and movement in L’Amant des danseuses. Literature also explores the psychology of artistic characters through the analysis of the daily activity of this often marginalized group, their creative interests and emotions. We explain this attention given to the studio through an examination of the relationship between sculptors and novelists. Zola, Malot and Rodin shared a common passion for Balzac. Their works thus reveal an aesthetic based on the play of the gaze and the hand, to show flexibility or freedom of expression. The work of these authors points therefore to the value of the analysis of human movement, showing that such an endeavor gives voice to an eloquent art.*

La représentation de l’artiste dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle fait partie des nombreux *topoi* de la littérature réaliste et naturaliste. En effet, les gens de lettres ne s’intéressent pas seulement au travail du peintre ou du musicien; le roman de mœurs traduit aussi la psychologie des personnages, à travers la mise en scène du labeur quotidien et des espaces de la création où surgissent les émotions de celui qui paraît souvent marginalisé par la société aristocratique et bourgeoise. Ainsi, le roman de l’artiste propose au lectorat une véritable “sociologie du champ artistique.”<sup>1</sup> Balzac (*La Vendetta*, 1830), Daudet (*Le Nabab*, 1877; *L’Immortel*, 1888), Zola (*L’Œuvre*, 1886), les frères Goncourt (*Une voiture de masques*, 1876),<sup>2</sup> et bien d’autres encore offrent un portrait vivant de la sculpture, avant que Félicien Champsaur illustre l’interaction entre mouvement et imaginaire dans *L’Amant des danseuses* (1888).<sup>3</sup> Or, d’où vient cet intérêt des écrivains pour “[l]’atelier qui chante et qui bavarde,”<sup>4</sup> selon l’expression de Charles Baudelaire? Les lieux de pose incarnent-ils uniquement des endroits destinés à susciter “l’illusion référentielle”<sup>5</sup> ou participent-ils d’une vision esthétique des créateurs? L’étude des relations entre des artistes contemporains comme Zola, Malot et Rodin nous permet de réfléchir sur cette question qui interpelle de nombreux chercheurs.<sup>6</sup> En effet, la passion de ces hommes du XIX<sup>e</sup> siècle pour Balzac, ainsi que leur portrait du modèle féminin nous font

<sup>1</sup> Patricia Carles, “Le personnage de l’artiste,” in *Dictionnaire des naturalismes*, vol. 1, éd. Colette Becker et Pierre Dufief (Paris: Honoré Champion, 2018) 83.

<sup>2</sup> Edmond et Jules de Goncourt, “Bénédict” et “Louis Roguet,” *Une voiture de masques* (Paris: Dentu, 1856) 217-33 et 211-17.

<sup>3</sup> *L’Amant des danseuses* aborde à la fin du siècle la question des réflexions de l’artiste sur sa pratique. Le lecteur y entre dans le monde du spectacle; il découvre entre autres les créations du peintre Georges Decroix, spécialisé dans la représentation des ballerines et des danseuses. L’auteur y offre une vision “moderniste” de la réalité.

<sup>4</sup> Charles Baudelaire, “Paysage,” *Les Fleurs du mal* (1861), *Œuvres complètes* (Paris: Robert Laffont, 2011) 60.

<sup>5</sup> Michaël Riffaterre, “L’Illusion référentielle,” in Roland Barthes, Leo Bersani *et al.*, *Littérature et réalité* (Paris: Éditions du Seuil, 1982) 91-118.

<sup>6</sup> Voir par exemple, *L’Artiste en représentation*, Actes du colloque Paris III-Bologne, 16-17 avril 1991, éd. René Démoris (Paris: Éditions Desjonquères, 1993); Sophie Mouquin et Claire Barbillon, *Écrire la sculpture* (Paris: Citadelles et Mazenod, 2011); *Écrire la sculpture (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)* (Paris: Classiques Garnier, 2012).

comprendre le jeu du regard et de la main dans le travail de l'artiste. Aussi nous intéresserons-nous dans un premier temps aux liens entre observation et création, en étudiant comment l'auteur de *La Comédie humaine* a servi d'inspiration aux trois personnalités, pour nous demander ensuite dans quelle mesure le roman réaliste-naturaliste offre une vision de la sculpture basée sur ce que Rodin nomme "l'âme des choses"<sup>7</sup> ou "la souplesse."<sup>8</sup> Nous verrons enfin que l'analyse du mouvement aboutit à la souffrance de celui qui attribue la parole à l'art muet et symbolique.

### **Création et observation: l'inspiration balzacienne**

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, la peinture et la littérature constituent des disciplines complémentaires qui permettent au créateur de forger un monde unique fondé sur l'observation et l'imagination. En effet, les écrivains ne travaillent pas seulement comme critiques artistiques; les œuvres picturales leur servent souvent de moteurs dans la recherche d'une esthétique nouvelle.<sup>9</sup> Cependant, bien avant l'âge d'or du naturalisme, Honoré de Balzac est déjà conscient de cette fantaisie créatrice quand il compose *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1832), *Louis Lambert* (1832), *Facino Cane* (1837) ou *Illusions perdues* (1837-1843), autant de romans dans lesquels l'auteur nous prouve que l'enquête figure parmi les instruments fondamentaux de l'écrivain<sup>10</sup> et où il montre que la "pensée," "l'idée" et "la contemplation" permettent d'accéder à la vérité.<sup>11</sup> Dans *Facino Cane*, par exemple, le narrateur possède une espèce de "seconde vue,"<sup>12</sup> qui lui donne l'occasion de devenir un visionnaire, en vivant de la vie d'autrui.<sup>13</sup> Balzac souligne en outre que le génie en quête d'absolu fait confiance à sa mémoire intellectuelle et visuelle et il affirme dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* que "[l]a mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer."<sup>14</sup> Ces deux exemples nous fournissent donc une preuve de la méthode de travail de l'auteur de *La Comédie humaine*. Basée sur la méditation et l'analyse des êtres ou des décors, elle s'appuie aussi sur les souvenirs qui fournissent un moyen de saisir la beauté éphémère. Même si la souffrance semble inséparable de la création du génie, et que la pensée s'avère destructrice,<sup>15</sup> Balzac se fonde finalement sur l'esprit et le regard.

Cette vision du chef-d'œuvre composé à partir des vertus de l'œil se retrouve tant chez Auguste Rodin (1840-1917) que dans les esthétiques d'Émile Zola (1840-1902) et d'Hector Malot (1830-1907). L'on note qu'à l'instar de ces deux écrivains, Rodin se passionne pour Balzac et que c'est à l'occasion de l'édification d'un monument pour l'auteur de *La Comédie humaine* que cette adoration transparait. Comme l'a souligné la critique,<sup>16</sup> la Société des Gens de Lettres fait la commande de la statue en 1891. La sculpture insiste sur la

<sup>7</sup> Voir "Pensées inédites de Rodin," in *Rodin l'homme et l'œuvre*, numéro spécial de *L'Art et les artistes. Revue d'Art Ancien et Moderne des Deux Mondes* 109 (1914): 37; Auguste Rodin, "Faire avec ses mains ce que l'on voit" (Paris: Fayard et Mille et une nuits, 2011).

<sup>8</sup> Rodin, "Pensées inédites de Rodin," in *Rodin l'homme et l'œuvre* 37.

<sup>9</sup> Colette Becker, "Peinture et naturalisme," in *Dictionnaire des naturalismes* 724-27; Patricia Carles, in *Dictionnaire des naturalismes* 83 et Adolfo Fernandez-Zoïla, "Le système écriture-peinture et le figural dans *L'Œuvre*," *Les Cahiers naturalistes* 66 (1992): 91-103; Colette Becker, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, dossier de *L'Œuvre*, vol. 6 (Paris: Honoré Champion, 2013).

<sup>10</sup> Honoré de Balzac, préface de la première édition de *La Peau de chagrin* (1831), *La Comédie humaine*, vol. 10 (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977) 52.

<sup>11</sup> Voir à ce sujet *Louis Lambert* (1832).

<sup>12</sup> Balzac, *Facino Cane*, *La Comédie humaine*, vol. 6 (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977) 1019.

<sup>13</sup> Balzac, *Facino Cane* 1019.

<sup>14</sup> Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu* (1832), *La Comédie humaine*, vol. 6 (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977) 418.

<sup>15</sup> Balzac, Avant-propos à *La Comédie humaine*, vol. 6 (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977) 12.

<sup>16</sup> Joy Newton et Monique Fol, "La Correspondance de Zola et Rodin (14 février 1889-25 avril 1898)," *Les Cahiers naturalistes* 59 (1985): 187-201 et "Zola et Rodin," *Les Cahiers naturalistes* 51 (1977): 179-80.

méditation et la force anatomique du corps, un aspect de l'esthétique de Rodin que l'on trouve notamment dans les compositions consacrées aux danseuses (*Astarté, d'après la danseuse Alda Moreno*). Avant de s'intéresser à la nouveauté du mouvement des Cambodgiennes (*Danseuse cambodgienne*, juillet 1906), l'artiste tente de rendre l'identité même d'un homme de lettres, dont il souhaite transcrire la voix intérieure.<sup>17</sup> Dans une lettre adressée à son ami Zola, le sculpteur se sent honoré de pouvoir édifier un monument pour Balzac, qui incarne à ses yeux un véritable dieu de l'école réaliste:

Mon cher Maître

L'éloquent appel que vous m'adressez me touche, en me prouvant que vous êtes absolument avec nous pour la gloire de Balzac.

Tous mes efforts, vous le savez, sont dirigés vers ce but; mais si j'ai pu reprendre en toute liberté d'esprit mon travail, c'est grâce à l'aimable intervention d'Aurélien Scholl, et surtout, je tiens à le dire, à la généreuse démission de Jean Alcard, Gustave Toudouze, Henry de Braisne, Pierre Maël, Hector Malot, Marcel Prévost et Raoul de Saint-Arroman.<sup>18</sup>

Ces quelques lignes rédigées à l'occasion du refus du monument par la Société des Gens de Lettres montrent l'émotion de l'artiste qui sait compter sur l'appui de ses confrères pour accomplir son travail dans des conditions difficiles. Elles mettent en évidence le soutien de certaines personnalités, parmi lesquelles on compte Malot, l'auteur de *Sans Famille*. De Venise, Zola déplore "tout le bruit fâcheux qui vient de se faire autour de la statue de Balzac."<sup>19</sup> En compagnie d'autres confrères, il encourage aussi Rodin à ne pas trop retarder son labeur, "au nom du génie [...] des Lettres françaises"<sup>20</sup> et de tous les artistes parisiens:

Il est votre dieu comme il est le mien, passez vos jours, passez vos nuits s'il le faut, pour que son image règne enfin au milieu de notre immortel Paris. Songez que cela dépend de vous, que vous seul retardez l'échéance. Certes, vos droits d'artiste consciencieux sont absolus, je ne vous ai jamais pressé; mais Balzac attend, et il ne faudrait pas que sa gloire en souffrît trop longtemps encore du légitime souci que vous avez de la vôtre. Exaucez-moi, c'est mon cœur qui vous parle pour votre honneur lui-même, car je vous aime autant que je vous admire...<sup>21</sup>

On comprend que l'appui d'un grand homme tel que l'auteur de *L'Assommoir* n'ait pas pu laisser Rodin indifférent. En effet, afin de créer un portrait parfait conforme au naturel de Balzac, le sculpteur se documente à la manière des naturalistes, inspiré en cela par un romancier populaire comme Hector Malot. En se renseignant auprès du vicomte Spoelberch de Lovenjoul ou en se basant sur des lithographies de la Bibliothèque de Paris, Rodin cherche à réaliser "une œuvre superbe"<sup>22</sup> et à traduire la personnalité de l'auteur de *La Comédie humaine*. Il enquête sur le terrain,<sup>23</sup> se rend à Tours et crée des vêtements selon les mesures données par le tailleur de Balzac.<sup>24</sup> Peut-être qu'une lettre d'Hector Malot à Auguste Rodin contribue même à parfaire le monument. Dans un document daté de Fontenay-sous-Bois le 10 janvier, nous lisons ainsi:

<sup>17</sup> Voir aussi à ce sujet la statue d'Auguste Rodin intitulée *La Méditation ou la voix intérieure* (1896).

<sup>18</sup> Lettre de Rodin à Zola, datée de Paris ou Meudon, peu après le 8 décembre 1894, cit. dans Newton et Fol, "La Correspondance de Zola et Rodin (14 février 1889-25 avril 1898)" 199.

<sup>19</sup> Lettre d'Émile Zola à Rodin, 8 décembre 1894, voir Newton et Fol, "La Correspondance de Zola et Rodin" 198.

<sup>20</sup> Newton et Fol, "La Correspondance de Zola et Rodin" 198.

<sup>21</sup> Newton et Fol, "La Correspondance de Zola et Rodin" 198-99.

<sup>22</sup> Lettre de Zola à Rodin, de la part de la SDGL, 14 août 1891: Newton et Fol, "La Correspondance de Zola et Rodin" 192.

<sup>23</sup> Newton et Fol, "La Correspondance de Zola et Rodin" 193, et Newton et Fol, "Zola et Rodin" 180.

<sup>24</sup> Arsène Alexandre, *Le Balzac de Rodin* (Paris: H. Floury Éditeur, 1898) 33.

Monsieur,

Vous trouverez d'autre part les quelques lignes du portrait dont nous avons parlé hier. Elles ne vous inciteront pas à faire de Balzac un Apollon qui fiche à bas celui du Belvédère. Mais telle n'est pas votre visée, je pense. Tandis qu'il y a intérêt à connaître l'homme qu'on étudie, même dans les côtés où il n'est pas académique. Je suis heureux que cette communication me permette de vous adresser mes compliments bien sincères pour les belles choses que vous nous avez montrées hier, et particulièrement pour le premier projet, Hugo, dont j'ai emporté une impression inoubliable à laquelle je ne penserai jamais qu'avec admiration pour l'artiste qui en a trouvé l'idée.<sup>25</sup>

En tant qu'ami,<sup>26</sup> Malot protège Rodin dans cette querelle qui divise le statuaire et la Société des Gens de lettres.<sup>27</sup> Il insiste sur la nécessité de forger une œuvre naturelle qui reflète la vie et exprime le véritable caractère de Balzac.<sup>28</sup> De plus, il aborde l'idée selon laquelle un portrait simple et à l'écart des conventions représente le meilleur miroir du romancier; même si la sculpture ne correspond pas à celle du célèbre Belvédère, elle incarne un dieu lumineux pour les écrivains du XIXe siècle. Quand Rodin avoue au moment du retrait de la statue qu'elle était “la résultante de toute [s]a vie, le pivot même de [s]on esthétique,”<sup>29</sup> il affirme sa quête d'absolu. Le sculpteur croit, comme l'auteur de *La Comédie humaine*, que la pensée et la contemplation offrent des instruments permettant d'édifier des compositions magnifiques et durables. Il admet qu' “[i]l n'y a pas d'observation possible, sans une éminente perfection de sens, et sans une mémoire presque divine.”<sup>30</sup> Cette attitude nous révèle qu'aux yeux de Malot et de Rodin, comme à ceux de Zola, une “belle œuvre ne doit être qu'un coin de la nature vu à travers une personnalité.”<sup>31</sup> L'art incarne donc plus qu'un simple plaisir; il dévoile la vérité en supprimant l'apparente contradiction entre la réalité et l'imagination pour laisser libre cours à la perception et à l'individualité du créateur.

### Réalité et imagination: la “souplesse” de l'artiste

La pensée de Zola, Malot et Rodin permet d'illustrer combien, au XIXe siècle, s'efface l'opposition entre l'objectivité de la représentation et la subjectivité d'un artiste. Tandis qu'à l'aide d'images

<sup>25</sup> Lettre d'Hector Malot à Auguste Rodin, Ms 4, Archives Musée Rodin, cit. dans *Rodin et les écrivains de son temps* (Paris: Musée Rodin, 1976) 95. Nous remercions les Conservateurs en chef du Musée Rodin (en particulier l'archiviste Mme Sandra Boujot) de nous avoir transmis une copie de ces lettres reproduites en partie dans le catalogue mentionné ci-dessus.

<sup>26</sup> Dans diverses notes, Malot se montre très chaleureux à l'égard de son confrère: Ms 1, Archives Musée Rodin: “Hector Malot très sensible à votre bon souvenir vous adresse les meilleurs souhaits.”

Ms 2, Archives Musée Rodin: “M. et Mme Hector Malot. Avec leur sympathique souvenir.”

Ms 3, Archives Musée Rodin: “Avec tous mes remerciements pour ton gracieux souvenir. Hector Malot.”

<sup>27</sup> Malot rejoint donc Zola qui soutient Rodin malgré l'affaire Dreyfus. Voir Newton et Fol, “La Correspondance de Zola et Rodin (14 février 1889-25 avril 1898).”

<sup>28</sup> On retrouve même dans l'œuvre des artistes deux titres identiques, à savoir *Ève* (1881, sculpture) et *Maternité* (1880, dessin); Malot y a peut-être songé en décrivant *l'Ève endormie* et *Maternité* fabriquées par le personnage Georges Casparis dans *Pompon*.

<sup>29</sup> Affirmation de Rodin en 1908, cit. dans Hélène Pinet, *Rodin. Les Mains du génie* (Paris: Gallimard, 2009), Web. 26 mai 2018 < <https://gallica.bnf.fr/blog/28042018/rodin-et-le-scandale-du-balzac> > et Web. 26 mai 2018 < <http://www.musee-rodin.fr/fr/actualites/balzac-gate-1900-la-revanche-de-lalma> >.

<sup>30</sup> Balzac, *Théorie de la démarche, La Comédie humaine*, vol. 12 (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981) 277.

<sup>31</sup> Émile Zola, “Causerie du dimanche,” *Le Corsaire* 3 décembre 1872, *Livres d'aujourd'hui et de demain, Œuvres complètes*, vol. 10 (Paris: Cercle du Livre précieux, 1968) 976.

animalières, Zola met en scène la “bête humaine”<sup>32</sup> tapie dans l’homme et montre l’impact du milieu sur les personnages, Malot souhaite exprimer la vérité des faits en analysant le comportement de ses futures figures romanesques. Comme Rodin, les deux auteurs proposent ainsi un éloge de la vie,<sup>33</sup> qui se traduit par une étude du mouvement physique et sentimental des figures analysées.<sup>34</sup> Cette idée des gestes qui reflètent l’essence des êtres et d’une société entière se retrouve tant chez le sculpteur<sup>35</sup> que dans l’œuvre journalistique et romanesque des deux écrivains. Afin de définir cette conception esthétique qui dépasse le regard, l’intelligence et la simple forme, Rodin recourt à l’expression de “souplesse,”<sup>36</sup> qui correspond selon lui à “l’âme des choses,”<sup>37</sup> qu’un artiste doit reproduire pour donner l’illusion du réel. Quand le sculpteur peint la femme dans un cadre donné, il insiste sur l’expansion des membres, l’étirement ou le relâchement des muscles, créant ainsi un certain dynamisme de l’individu et dévoilant l’énergie des corps qui investissent l’espace.<sup>38</sup> De plus, les mouvements d’envol et de chute se comprennent tant d’un point de vue concret que sur le plan symbolique. À titre d’exemple, on peut mentionner le fait que Rodin accorde une grande importance à l’Antiquité romaine et égyptienne, ainsi qu’aux chorégraphies de Loïe Fuller fondées sur la danse rituelle et religieuse. Zola partage avec l’auteur du *Penseur* cette même vision du mouvement humain, puisqu’il analyse également les loisirs de la société du Second Empire, en se référant aux images des bacchanales. Une chronique de 1868 est significative à cet égard. Elle souligne qu’aux yeux de l’auteur des *Rougon-Macquart* la sculpture incarne une “architecture vivante”<sup>39</sup> qui traduit “la question de la statique et de l’équilibre dynamique des corps.”<sup>40</sup> Zola considère l’horizontalité et la verticalité des lignes comme des signes de la débauche d’un régime politique:

Eh! mon Dieu! c’est bien simple: le groupe de M. Carpeaux, c’est l’Empire; c’est la satire violente de la danse contemporaine, cette danse furieuse des millions, des femmes à vendre et des hommes vendus.

Sur cette façade bête et prétentieuse du nouvel Opéra, au beau milieu de cette architecture bâtarde, de ce style Napoléon III, honteusement vulgaire, éclate le symbole vrai du règne.<sup>41</sup>

L’allégorie offre ici une critique acerbe des mentalités parisiennes. À l’occasion de l’édification de l’Opéra Garnier,<sup>42</sup> l’auteur se sert de sa plume pour dénoncer une pratique sociale et économique qui reflète l’immoralité de la collectivité. Par le biais de la pierre, qui incarne tant la modernité que la présomption et la grossièreté, éclate l’obscénité inhérente à la danse de cet empereur qui célèbre sa victoire du 2 décembre au bal des Tuileries. La sculpture fait

<sup>32</sup> Expression empruntée au titre du 17e volume des *Rougon-Macquart* (1890) de Zola.

<sup>33</sup> Rodin définit la vie en relation avec la douleur: “La souffrance, c’est le sacrement de la vie.” Voir “Pensées inédites de Rodin,” in *Rodin l’homme et l’œuvre* 37.

<sup>34</sup> Dominique Jarrassé, *Rodin, la passion du mouvement* (Paris: Éditions Terrail) 1993.

<sup>35</sup> Joy Newton et Monique Fol, “L’Esthétique de Zola et de Rodin, le ‘Zola de la sculpture,’” *Les Cahiers naturalistes* 53 (1979):75-80.

<sup>36</sup> Rodin, “Pensées inédites de Rodin,” in *Rodin l’homme et l’œuvre* 37; voir aussi Auguste Rodin et Paul Gsell, “Le Mouvement dans l’art,” *L’Art* (Paris: Grasset, 1924) 71-116.

<sup>37</sup> Rodin, “Pensées inédites de Rodin,” in *Rodin l’homme et l’œuvre* 37.

<sup>38</sup> Christine Lancelstremère, “L’Énergie d’investir l’espace,” in *Rodin et la danse* (Paris: Musée Rodin et Éditions Hazan, 2018) 100-25.

<sup>39</sup> Lancelstremère, “Le Corps, une architecture vivante,” in *Rodin et la danse* 174-187.

<sup>40</sup> Lancelstremère, “Le Corps, une architecture vivante,” in *Rodin et la danse* 174.

<sup>41</sup> Émile Zola, “Une allégorie,” *La Cloche* 22 avril 1870, *Œuvres complètes*, vol. 13 (Paris: Cercle du Livre précieux, 1969) 278.

<sup>42</sup> Voir aussi Éléonore Roy-Reverzy, *La Chair de l’idée. Poétique de l’allégorie dans Les Rougon-Macquart* (Genève: Droz, 2007) 61-63.

entendre les “cris inconscients de vérité”<sup>43</sup> quant à l’état de la nation, en évoquant Napoléon en train d’agiter un tambour de basque au milieu des “déeses.”<sup>44</sup>

Et les dames joyeuses sont venues. Elles se sont prises par la main, elles ont *mis en branle une ronde folle* autour du dieu. Le tambour de basque *frémisssait plus nerveusement; un souffle d’ivresse emportait* la ronde dans *une furie croissante*. Peu à peu, les dames joyeuses ont jeté leurs vêtements, et quand, *nues* au grand soleil, secouées par *la folie de la chair*, elles ont *perdu toute honte*, alors elles sont descendues dans les carrefours; là, *fléchissant sur leurs jambes* comme des *bacchantes ivres*, la tête roulée sur l’épaule, avec *le rire hébété des filles soûles*, elles ont *tourné encore, toujours, se tirant par la main, glissant et se relevant, fouettées* par les vibrations plus stridentes du tambour que le dieu agitait au-dessus d’elles.<sup>45</sup>

Dans cet extrait, la danse symbolise tant la vivacité que la déchéance sociale de la bourgeoisie et de l’aristocratie. Le champ lexical de la nervosité et de la chair humaine s’inscrit dans l’esthétique naturaliste de Zola. L’écrivain attire l’attention du lecteur sur l’exagération des mouvements féminins dans un cadre immoral. D’autre part, le recours au participe présent, l’emploi des adverbes “encore” et “toujours,” ainsi que l’asyndète communiquent un certain dynamisme à une phrase qui reproduit en miroir la ronde immorale et déséquilibrée dont le galop symbolise le règne de l’argent sous le Second Empire.<sup>46</sup> La sculpture illustre aussi la position de Rodin, qui considère que la force du corps nu permet d’exprimer une idée, et pour qui l’“illusion de la vie” s’obtient par “le bon modelé et par le mouvement.”<sup>47</sup> La chorégraphie individuelle ou sociale nous fait donc réfléchir sur un meilleur avenir, puisqu’elle remet en question l’attitude de la société de l’époque; elle nous amène à nous interroger sur la vertu de l’art plastique qui, autant que les mots, parvient à dévoiler des idées politiques. Elle souligne l’interaction entre l’observation et l’imagination comme le fondement même de la création, principe dont témoigne également le roman de Malot intitulé *Pompon* (1880-1881).

Bien que l’œuvre de Malot s’inscrive dans la vogue du récit populaire, des textes comme *Pompon* (1880-1881) et *Mondaine* (1888) n’en proposent pas moins une méditation sur l’esthétique en général. *Mondaine* met en scène un émailleur, *Pompon* offre une belle illustration du *topos* du peintre qui apparaît fréquemment dans le roman de mœurs du XIXe siècle. Souhaitant montrer la société “d’après nature ou rien,”<sup>48</sup> l’écrivain veut ici incarner “un clairon” ou “une lumière,”<sup>49</sup> qui éclaire le lectorat sur l’individu, la collectivité et l’univers de la sculpture en général. Dédié à Marthe Oudinot de la Faverie, *Pompon* relate la vie et l’évolution du sculpteur Georges Casparis, ami d’un compositeur de musique nommé Falco. L’histoire retrace l’éducation classique d’un homme talentueux, ayant reçu une formation privée avant sa carrière d’artiste en Italie. Devenu un “fils des Grecs,” le protagoniste est passionné par “la pureté de la forme et du marbre.”<sup>50</sup> Parallèlement, le roman décrit l’amour d’une jeune esclave noire, Pompon, pour le sculpteur et transcrit l’émotion du personnage. L’art met au premier plan les sentiments et les sensations qui s’expriment surtout à travers des scènes où le mouvement et le corps occupent une place prépondérante. Malot transpose la souplesse féline et la beauté des gestes féminins

<sup>43</sup> Zola, “Une allégorie” 278. C’est nous qui soulignons.

<sup>44</sup> Zola, “Une allégorie” 279.

<sup>45</sup> Zola, “Une allégorie” 279. C’est nous qui soulignons.

<sup>46</sup> À propos du rythme et de l’image du galop chez Zola, voir Auguste Dezalay, *L’Opéra des Rougon-Macquart* (Paris: Klincksieck, 1983).

<sup>47</sup> Voir Rodin et Gsell, “Le Réalisme dans l’art” et “Le Mouvement dans l’art,” chap. 1 et chap. 5 de *L’Art*.

<sup>48</sup> Hector Malot, Notice de *Mondaine* (1888), *Le Roman de mes romans*, Cahiers Robinson 13 (2003): 168.

<sup>49</sup> Malot, Notice de *Pompon* (1880-1881), *Le Roman de mes romans* 113.

<sup>50</sup> Malot, Notice de *Pompon* 115.

dans l'œuvre sculpturale du protagoniste. L'intérêt du narrateur porte sur le regard, l'élasticité et la spontanéité du modèle féminin, la "petite négresse" Pompon:

Casparis connaissait bien sa chatte et sa levrette, et pendant ces heures de rêveries où l'artiste réfléchit et cherche, il les avait longuement étudiées; elles étaient la gaieté et la vie de son atelier solitaire, où elles restaient près de lui la plupart du temps.

À les regarder jouer avec la petite négresse, il fut surpris de voir que Pompon était aussi gracieuse que Souris et presque aussi souple que Patapon; elle avait surtout des flexions ondulées, dans sa taille longue et fine, vraiment extraordinaires, et telles qu'on se demandait si elle avait des os et si ses articulations n'étaient pas celles du serpent; dans ses bonds, elle avait la sûreté de la chatte; dans ses allongements, lorsqu'elle rampait à terre, la molle flexibilité de celle-ci; au contraire, lorsqu'elle s'arrêtait de jouer pour attendre l'assaut de ses nouveaux camarades qui s'étaient si promptement familiarisés avec elle, elle avait quelque chose de la finesse de Souris, lorsque celle-ci, posée sur trois pattes, la quatrième à demi repliée, le cou relevé fièrement, faisait la belle.

Un statuaire ne peut pas être insensible à la grâce d'une attitude, à la souplesse d'un mouvement; Casparis resta en admiration devant cette petite sauvage qui était si près de la nature, la plus jolie petite bête noire qu'il eût jamais vue et qui lui révélait des beautés qu'il n'avait jamais soupçonnées, lui l'élève de Grecs, l'amant du marbre immaculé.<sup>51</sup>

Dans cet extrait, l'accent est mis sur l'activité qui règne à l'intérieur de l'atelier. Animé par la présence de l'enfant et des bêtes (Souris, la levrette, et Patapon, la chatte), le lieu de travail de Casparis est empreint de vivacité, de bonheur et d'énergie. La solitude appartient au passé; le modèle féminin inspire le protagoniste par la flexibilité et l'élégance qu'il partage avec les animaux domestiques. Le roman souligne d'autre part l'antithèse entre la mobilité chère à l'ancienne esclave originaire d'une île exotique et la rigidité de la pierre européenne. C'est ainsi qu'au moment du pétrissage, la femme dévoile son étonnement à l'égard du labeur artisanal et de l'entité même de la sculpture:

Ses yeux allaient curieusement de la statue à Casparis et à la terre glaise préparée; quand Casparis prenait un morceau de cette terre et, après l'avoir pétri, l'appliquait sur la statue et le fondait dans la masse d'un coup de pouce nerveux, ou le modelait avec l'ébauchoir, elle restait les yeux arrondis, la bouche ouverte, les bras ballants:

– Et après? dit-elle tout à coup.

– Quoi, après?

– Je veux dire: elle marchera?

– Non, elle ne marchera pas.

– Eh bien, alors?

– Alors, ce sera une statue.

– Ah!

Elle n'en dit pas davantage; mais à son air réfléchi, il était facile de comprendre qu'elle se demandait à quoi bon faire des femmes qui ne marchaient pas.<sup>52</sup>

Habitée à parcourir les lieux à son gré, Pompon ne saisit pas le but de l'art. Contrairement à la bourgeoise Mme Arbelet, elle incarne la nature et ne cherche pas à devenir "une réclame de femme du monde qui veut faire du tapage."<sup>53</sup> Le fait qu'elle a conscience de la dureté de la matière et de l'immobilité de l'œuvre montrent que la véritable vie consiste pour elle à rester

<sup>51</sup> Hector Malot, *Pompon*, nouvelle édition (1888) (Paris : Hachette Livre et BNF, 2017) 72-73.

<sup>52</sup> Malot, *Pompon* 80-81.

<sup>53</sup> Malot, *Pompon* 194.

en mouvement. Il semblerait que tout en évoquant la sensualité dégagée par l'activité du modèle, Hector Malot propose ici un éloge de la spontanéité de la représentation artistique. La scène de la pose de la “petite négresse” est révélatrice. L'atmosphère se place sous le signe du silence, tandis que le regard du sculpteur attire notre attention sur l'attitude de la jeune femme. Le rapport entre la mobilité et le statisme de la figure prouve que la statue incarne un art vivant:

Elle était montée sur l'estrade.

– La pose du croquis, n'est-ce pas? fit Casparis.

Elle ne répondit pas, car elle avait peur que le tremblement de sa voix la trahit.

Lentement elle commença à délayer son corsage, puis elle fit tomber sa robe. Casparis ne la regardait pas. Cela l'encouragea. En un tour de main, elle se trouva déshabillée.

Alors Casparis leva les yeux sur elle, et, reculant de quelques pas, il l'étudia longuement.

Dans un mouvement d'une grâce ingénue, nonchalante et douce, les jambes droites, elle s'était jetée en arrière; cambrée, le bras gauche arrondi et levé, elle soutenait sa nuque de ses doigts effilés, tandis que l'autre bras se tendait avec un étirement las. L'œil glissait lentement entre les paupières brunes un peu baissées. À peine souriantes, mais voluptueuses et tendres, ses lèvres restaient entr'ouvertes.<sup>54</sup>

La scène exerce une fonction émotionnelle et dramatique, car l'artiste se trouve pour la première fois en face de l'orpheline dénudée recueillie chez lui. Or si la description du modèle met en évidence la beauté du corps féminin à travers le vocabulaire de la douceur (“grâce ingénue,” “nonchalante,” “douce,” “effilés,” “étirement,” “las,” “glissait,” “lentement,” “voluptueuses,” “tendres”), l'œil du statuaire l'emporte sur le futur amoureux, Casparis observant attentivement le modèle, afin de pouvoir en reproduire l'innocence et le caractère sauvage. En ce sens, le passage contraste avec la sculpture de Mme Arbelet, qui symbolise l'artifice.<sup>55</sup> Ici, l'homme habitué à “lire sous les vêtements”<sup>56</sup> découvre une certaine “pureté des contours,”<sup>57</sup> laquelle aboutit à la perfection de la chair. Le modèle lui permet de créer une œuvre extraordinaire, qui sera révélée au public à l'Exposition de Paris. Il offre un moyen de rendre le réel “avec une originalité puissante,”<sup>58</sup> tout en unissant “le grand art à la fantaisie.”<sup>59</sup> La pose prise par la jeune femme est marquée par la mollesse du corps et les traits esthétiques du visage. Le bronze constitue une preuve concrète de l'idée selon laquelle on peut refléter l'âme des êtres et des choses; il reproduit la réalité “dans sa simplicité sans effets de style, sans grimace classique, comme sans parti pris académique.”<sup>60</sup> Finalement, Hector Malot dépeint un modeleur à l'“inspiration de génie,”<sup>61</sup> qui obtient sa gloire non pas avec une “œuvre savante et réfléchie,”<sup>62</sup> mais grâce à une certaine sincérité personnelle qui défie le goût du public. En traduisant l'essence du modèle, la sculpture et la littérature prouvent la nécessité pour le créateur

<sup>54</sup> Malot, *Pompon* 267.

<sup>55</sup> Malot, *Pompon* 197-99: “Évidemment elle s'était longuement préparée devant son miroir; elle avait ainsi toute une série d'attitudes à offrir à son portraitiste que sûrement elle avait baptisées et cataloguées: la sentimentale, la tendre, la noble, la hautaine, la fille des croisés, l'évaporée, la légère, la passionnée et dix autres qu'elle pouvait être, sans compter celles qu'elle improviserait au besoin.”

<sup>56</sup> Malot, *Pompon* 268.

<sup>57</sup> Malot, *Pompon* 268.

<sup>58</sup> Malot, *Pompon* 278.

<sup>59</sup> Malot, *Pompon* 278.

<sup>60</sup> Malot, *Pompon* 278.

<sup>61</sup> Malot, *Pompon* 279.

<sup>62</sup> Malot, *Pompon* 283.

de s'affranchir des règles. Elles illustrent, selon les termes de Balzac, qu' "il ne s'agit pas seulement de voir"<sup>63</sup> mais de laisser parler l'art muet en acceptant la douleur.

### Mouvement et expression: éloquence de l'art et souffrance de l'artiste

Le portrait du modèle féminin nous invite en effet à réfléchir sur l'attitude de l'artiste devant le réel et la création. On pourrait même dire que les textes de Zola, Rodin et Malot permettent de comprendre à quel point l'art, qui n'accepte selon ces artistes "ni la rêverie ni l'à-peu-près,"<sup>64</sup> requiert "l'effort persévérant, sans cesse répété"<sup>65</sup> et lie à la souffrance ce "métier de dupe"<sup>66</sup> qui demande un travail intellectuel et manuel. La description de Casparis au début de *Pompon* le démontre:

Assis devant l'une de ces tables, la tête enfoncée entre ses mains, Casparis était là depuis longtemps déjà, lorsque machinalement et sans trop savoir ce qu'il faisait, il ouvrit un des tiroirs de cette table; il s'y trouvait du papier à dessin, des fusains, des crayons.

Alors une idée traversa son esprit bouleversé: pourquoi n'essayerait-il pas de se mettre tout de suite à l'esquisse du monument qu'il voulait élever à sa mère? Sans doute il n'était pas maître de son esprit et de sa volonté; sans doute sa main était crispée et tremblante, mais qu'importait après tout, c'était une esquisse; ce qui était essentiel pour lui c'était qu'il s'y mît tout de suite, et qu'elle eût pour date ce jour même: l'idée, il n'avait pas à la chercher, elle s'imposait: la *Maternité* à laquelle il donnerait les traits de sa mère.<sup>67</sup>

Après la disparition de sa mère, le sculpteur a perdu ses repères; cette situation morale désespérante se traduit par la position assise du personnage et la mécanique des gestes, tandis que le débat intérieur de l'artiste se fait jour par le biais du discours indirect libre et de la répétition de l'adverbe "sans doute." Après cinq ans passés à Rome, le protagoniste doit se ressaisir et régler les mouvements de son intelligence.<sup>68</sup> Le labeur apparaît comme le salut de celui qui est obsédé par la création; la scène révèle l'enthousiasme du génie, une idée que l'on retrouve aussi chez Zola dans *L'Œuvre* et *Le Docteur Pascal*. Ainsi la fièvre artistique du protagoniste de *L'Œuvre* se traduit-elle par la métaphore du feu:

Claude vécut ces premiers mois dans une excitation croissante. Les courses, au milieu des rues tumultueuses, les visites chez les camarades, enfiévrées de discussions, toutes les colères, toutes les idées chaudes qu'il rapportait ainsi du dehors le faisaient se passionner à voix haute, jusque dans son sommeil. Paris l'avait repris aux moelles, violemment; et, en pleine flambée de cette fournaise, c'était une seconde jeunesse, un enthousiasme et une ambition à désirer tout voir, tout faire, tout conquérir. Jamais il ne s'était senti une telle rage de travail ni un tel espoir, comme s'il lui avait suffi d'étendre la main, pour créer les chefs-d'œuvre qui le mettraient à son rang, au premier.<sup>69</sup>

<sup>63</sup> Balzac, Préface de la première édition de *La Peau de chagrin* (1831) 51-52.

<sup>64</sup> Malot, *Pompon* 14.

<sup>65</sup> Malot, *Pompon* 14.

<sup>66</sup> Malot, *Pompon* 20.

<sup>67</sup> Malot, *Pompon* 36.

<sup>68</sup> Malot, *Pompon* 37.

<sup>69</sup> Émile Zola, *L'Œuvre*, *Œuvres complètes*, vol. 13 (Paris: Éditions du Nouveau Monde, 2005) 150.

L'image de la main est évocatrice, puisqu'elle représente une métonymie de l'outil artistique. Le parcours des rues parisiennes, la rencontre d'amis, les discussions animées, ainsi que l'observation de la capitale encouragent le peintre à vouloir embrasser la réalité dans son ensemble. L'espérance en un meilleur avenir et la passion du dessin poussent le protagoniste vers l'avant. Le héros zolien tente ainsi de regarder plus loin et de s'élancer vers l'ailleurs.<sup>70</sup> Le tremplin sur lequel le corps et l'esprit essaient de rebondir fonctionne comme un symbole littéraire de la modernité. Il est significatif, d'autre part, de voir dans ce contexte que l'art est lié à la notion de machine, si importante dans les écrits de Zola.<sup>71</sup> En effet, au huitième chapitre de *L'Œuvre*, le petit atelier de la rue des Tilleuls situé à Montmartre se fait le théâtre de la chute du sculpteur Mahoudeau, homme bouleversé par la malchance existentielle et qui cherche dans l'invention un remède à la misère et à la solitude. La description des statues et l'évocation de la Baigneuse symbolisent la dureté du métier, ainsi que l'antithèse entre la vie et la mort. Le roman traduit l'âme de la création et transpose les émotions, tout en soulignant la nécessité d'une adaptation au réel. La rencontre de l'artiste avec le peintre Claude marque la perte définitive d'espoir :

Dans les coins, d'autres statues, moins encombrantes, des plâtres faits avec passion, exposés, puis revenus là, faute d'acheteurs, grelottaient, le nez contre la muraille, rangés en une file lugubre d'infirmités, plusieurs déjà cassés, étalant des moignons, tous encrassés de poussière, éclaboussés de terre glaise; et ces misérables nudités traînaient ainsi des années leur agonie, sous les yeux de l'artiste qui leur avait donné de son sang, conservées d'abord avec une passion jalouse, malgré le peu de place, tombées ensuite à une horreur grotesque de choses mortes, jusqu'au jour où, prenant un marteau, il les achevait lui-même, les écrasait en plâtras, pour en débarrasser son existence.<sup>72</sup>

On note le côté humain des figurines, déjà condamnées à l'oubli depuis des années; l'image de la fracture, ainsi que le choix des adjectifs insistent sur la vie éphémère des plâtres créés avec une grande ferveur. Les objets poussiéreux, qui ont perdu leurs traits “sanguins” sont marqués par l'agonie et le deuil. L'art semble finalement grotesque aux yeux de Mahoudeau qui tente désespérément de sauver sa passion et continue dans l'espoir d'atteindre le bonheur et conquérir la gloire. Pourtant, c'est bien le fantasme même de l'homme pauvre qu'incarne la “machine”<sup>73</sup> emmaillottée par des linges gelés, “comme sous la blancheur d'un linceul.”<sup>74</sup> Construite au fil des ans à partir d'une dizaine de maquettes, la Baigneuse figure l'œuvre d' “une heure de révolte impatiente.”<sup>75</sup> Or cette femme nue adorée mourra sous l'impact de la chaleur dégagée par le poêle, tout en s'animant en présence des admirateurs choqués:

Le poêle commençait à rougir, une grosse chaleur se dégageait. Justement, la Baigneuse, placée très près, semblait revivre, sous le souffle tiède qui lui montait le long de l'échine, des jarrets à la nuque. Et tous les deux, assis maintenant, continuaient à la regarder de face et à causer d'elle, la détaillant, s'arrêtant à chaque partie de son corps. Le sculpteur surtout s'excitait dans sa joie, la caressait de loin d'un geste arrondi.

<sup>70</sup> Lettre d'Émile Zola à Henry Céard, 22 mars 1885, *Correspondance*, eds. Owen Morgan et Dorothy Speirs vol. 5 (Montréal-Paris: Les Presses de l'Université de Montréal et CNRS Éditions, 1985) 249: “J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte. La vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole.”

<sup>71</sup> Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine* (Paris: José Corti, 1981).

<sup>72</sup> Zola, *L'Œuvre* 163.

<sup>73</sup> Zola, *L'Œuvre* 163.

<sup>74</sup> Zola, *L'Œuvre* 163.

<sup>75</sup> Zola, *L'Œuvre* 163.

Hein? le ventre en coquille, et ce joli pli à la taille, qui accusait le renflement de la hanche gauche!

À ce moment, Claude, les yeux sur le ventre, crut avoir une hallucination. La Baigneuse bougeait, le ventre avait frémi d'une onde légère, la hanche gauche s'était tendue encore, comme si la jambe droite allait se mettre en marche.

“Et les petits plans qui filent vers les reins, continuait Mahoudeau, sans rien voir. Ah! c'est ça que j'ai soigné! Là, mon vieux, la peau, c'est du satin.”

Peu à peu, la statue s'animait tout entière. Les reins roulaient, la gorge se gonflait dans un grand soupir, entre les bras desserrés. Et, brusquement, la tête s'inclina, les cuisses fléchirent, elle tombait d'une chute vivante, avec l'angoisse effarée, l'élan de douleur d'une femme qui se jette.<sup>76</sup>

La description des aspects sensuels du corps, notamment la peau, le ventre et la hanche qui s'offrent à la contemplation des hommes fait place à des mouvements qui introduisent l'effondrement. Par le biais de verbes actifs (“roulaient,” “se gonflaient,” “s'inclina,” “fléchirent,” “tombait,” “se jette”) survient la tragédie finale, qui semble donner à voir le suicide d'une femme qui souffre. Craignant de voir sa muse s'écrouler à terre, Mahoudeau tente en vain d'étreindre l'ensemble de la figure dans l'espoir de sauver une amoureuse. Ses mains, toutefois, ne lui sont d'aucun secours puisqu'elles essaient de réaliser l'impossible et de rendre le souffle vital à ce qui est promis à la disparition définitive. Ramassant les derniers débris sous les yeux fraternels du peintre, le statuaire ne peut se résoudre à accepter son malheur et son échec ultime; il continue à rêver d'une figure couchée.

D'une manière générale, on peut affirmer que pour Zola, Rodin et Malot la conception esthétique se base sur l'interaction entre l'observation et l'imagination. Tout en considérant que le regard et la mémoire jouent un rôle fondamental dans la création, ces trois artistes jugent que l'écriture et la sculpture permettent d'exprimer le mouvement physique, voire l'anatomie de l'homme. L'évocation de la femme, qui met l'accent sur la beauté naturelle et s'appuie sur la vision idéale de l'Antiquité, insiste sur la dimension plastique du corps par le biais des gestes et des poses des modèles. L'on note d'autre part que le réalisme du portrait aboutit à l'analyse naturaliste de la chair, dans la mesure où les œuvres décrivent les souffrances et les expériences des artistes à l'intérieur même de leur atelier. Par conséquent, les deux romanciers et le sculpteur souhaitent libérer l'art des règles traditionnelles. En plein essor du symbolisme, ils assignent une fonction supérieure à l'œuvre, en réfléchissant sur les bienfaits et les dangers de la création. L'auteur des *Rougon-Macquart*, celui de *Sans Famille* et le créateur du *Penseur* préfèrent prendre sur le vif les gestes et les attitudes du modèle. Ainsi chaque artiste parvient-il à rester fidèle à la vérité, tout en laissant libre cours à sa fantaisie personnelle.

---

<sup>76</sup> Zola, *L'Œuvre* 164.