

L'histoire de l'art,
ferment ou obstacle
pour la création?

L'Œuvre de Zola (1886) est un des textes fondamentaux concernant la formation du mythe de l'artiste moderne. La dialectique entre "culture" (histoire de l'art) et "nature" (inspiration) y joue un rôle primordial. L'article analyse les origines de ce rapport contrastant et ses significations pour la formation de la notion moderne d'"art".

L'un des rêves de Claude Lantier, héros de Zola qui dans *L'Œuvre* (1886) incarne les aspirations, les tâtonnements et les échecs de l'artiste moderne, était de réaliser "Une sacrée suite de toiles à faire éclater le Louvre!"¹ Dans ce roman, qui se voulait un manifeste de la modernité², la manière dont se réalise la dialectique entre "nouveau" et "ancien" mérite une attention spéciale. Au cours de sa diatribe contre le Louvre, Lantier réussit en effet à affirmer qu'"il se serait coupé le poignet plutôt que d'y retourner gâter son oeil à une de ces copies, qui encrassent pour toujours la vision du monde où l'on vit. Est-ce que, en art, il y avait autre chose que de donner ce qu'on avait dans le ventre?"³

1. Peinture et cuisine

1- Emile Zola, *L'Œuvre* (1886), Paris, Garnier-Flammarion, 1974, p. 103. Toutes les citations de *L'Œuvre* qui vont suivre se rapportent à cette édition.

2- La bibliographie sur *L'Œuvre* est considérable. Je cite seulement les ouvrages les plus importants : J. Rewald, *Cézanne et Zola*, Paris, 1936; P. Brady, *L'Œuvre de Zola, roman sur les arts*, Genève, 1967; R. J. Niess, *Zola, Cézanne and Manet. A Study of L'Œuvre*, Ann Arbor, 1968.

3- E. Zola, *L'Œuvre*, p. 100

L'œuvre moderne s'oppose donc à la traditionnelle dans la mesure où elle est engendrée par les "tripes" de l'artiste et non par la fabrique à images du musée. Au cours du roman de Zola, la métaphore de la création "viscérale" (moderne) contraire à la création "intellectuelle" (traditionnelle) se révèle comme étant essentielle. Puisque *L'Œuvre* est un des textes fondateurs de la modernité, analyser les métaphores de la création véhiculées par Zola, équivaut à une incursion aux origines mêmes de la formation du mythe de l'art et de l'artiste modernes. Je me propose donc de suivre les significations attribuées à la métaphore du "ventre". J'analyserai l'opposition ventre/tête, fondamentale pour la compréhension de

L'ŒUVRE, LA TÊTE, LE VENTRE

Victor I. STOICHITA

Université de Fribourg, Suisse

ce roman-manifeste et j'essaierai de suivre, au sein de cette opposition, l'existence d'une seconde distinction ; entre "le ventre" et "le bas-ventre". Cela nous mènera inévitablement – et j'anticipe ici un peu – à la considération de deux séries possibles de figures de la création : les métaphores culinaires et érotiques ou sexuelles.

Suivre les modalités où Lantier envisage la chimère du "chef-d'œuvre" est le chemin le plus simple et le plus sûr que l'on peut emprunter. Celle-ci se présente dans plusieurs hypostases. On le remarque pour la première fois non pas dans *L'Œuvre*, mais – et c'est significatif – dans un autre roman où le personnage du peintre Lantier fait son apparition : dans *Le Ventre de Paris* (1873). C'est là que Claude nous est présenté, en un portrait à peine ébauché, mais d'une valeur symbolique transparente : "C'était un garçon maigre, avec de gros os, une grosse tête, barbu... Il portait un chapeau de feutre noir."⁴

C'est là également que le premier "chef-d'œuvre" nous est exposé, resté, comme presque tous ceux qui suivront, à l'état de rêve :

"Il rêva longtemps un tableau colossal, Candine et Marjolin s'aimant au milieu des Halles centrales, dans les légumes, dans la marée, dans la viande. Il les aurait assis sur leur lit de nourriture, les bras à la taille, échangeant le baiser idyllique. Et il voyait là un manifeste artistique, le positivisme de l'art, l'art moderne, tout expérimental et tout matérialiste ; il y voyait encore une satire de la peinture à idées, un soufflet donné aux vieilles écoles. Mais pendant près de deux ans, il recommença les esquisses, sans pouvoir trouver la note juste. Il creva une quinzaine de toiles."⁵

Alors que le premier chef-d'œuvre imaginé par Lantier reste à l'état de projet sans jamais aboutir, le second, révélé seulement quelques pages plus loin, est – lui – réalisé sans qu'on puisse toutefois parler d'un tableau puisqu'il s'agit en réalité d'une "nature morte réelle" exécutée sur l'étal d'une charcuterie :

"L'année dernière, la veille de la Noël, comme je me trouvais chez ma tante Lisa, le garçon de la charcuterie, Auguste, cet idiot, vous savez, était en train de faire l'étalage. Ah! le misérable! il me poussa à bout par la façon molle dont il composait son

4- E. Zola, *Le Ventre de Paris* (1873), dans : *Les Rougon-Macquart*, t.I, Gallimard (Pléiade), 1960, p.617. Toutes les citations tirées du *Ventre de Paris* se rapportent à cette édition.

5- E. Zola, *Le Ventre de Paris*, p. 776.

L'Œuvre,
la tête, le ventre

Victor I. STOICHITA

ensemble. Je le priais de s'ôter de là, en lui disant que j'allais lui peindre ça, un peu proprement. Vous comprenez, j'avais tous les tons vigoureux, le rouge des langues fourrées, le jaune des jambonneaux, le bleu des rognures de papier, le rose des pièces entamées, le vert des feuilles de bruyère, surtout le noir des boudins, un noir superbe que je n'ai jamais pu retrouver sur ma palette. Naturellement, la crépine, les saucisses, les andouilles, les pieds de cochon panés, me donnaient des gris d'une grande finesse. Alors je fis une véritable œuvre d'art. Je pris les plats, les assiettes, les terrines, les bocaux ; je posais les tons, je dressai une nature morte étonnante, où éclataient des pétards de couleur, soutenus par des gammes savantes. Les langues rouges s'allongeaient avec des gourmandises de flamme, et les boudins noirs, dans le chant clair des saucisses, mettaient les ténèbres d'une indigestion formidable. (...) En haut, une grande dinde montrait sa poitrine blanche, marbrée, sous la peau, des taches noires des truffes. C'était barbare et superbe, quelque chose comme un ventre aperçu dans une gloire, mais avec une cruauté de touche, un emportement de raillerie tels, que la foule s'attroupa devant la vitrine, inquiétée par cet étalage qui flambait si rudement... Quand ma tante Lisa revint de la cuisine, elle eut peur, s'imaginant que j'avais mis le feu aux graisses de la boutique. La dinde surtout, lui parut si indécente, qu'elle me flanqua à la porte, pendant qu'Auguste rétablissait les choses, étalant sa bêtise. Jamais ces brutes ne comprendront le langage d'une tache rouge mise à côté d'une tache grise... N'importe, c'est mon chef-d'œuvre. Je n'ai jamais rien fait de mieux."⁶

2. Peinture et éros

L'une des caractéristiques de ces deux premières hypostases du "chef-d'œuvre" qui hante l'esprit de l'artiste est l'abondance de la nourriture, accompagnée d'un imaginaire érotique qui, d'une certaine manière, en façonne le sommet : là, le couple d'amants sur le lit de légumes, ici la dinde obscène couronnant l'étalage des viandes. L'imaginaire érotique et culinaire sont en effet difficiles à discerner complètement. On peut tout de même réaliser l'importance de la rhétorique culinaire chez Zola lorsqu'on est attentif au langage d'atelier employé par ses personnages. Il s'agit là sans doute d'un argot d'artiste, valable encore (partiellement) aujourd'hui, mais qui, à une analyse appliquée, révèle les intentions précises de l'auteur. Le roman, en effet, pullule de métaphores tirées du langage culinaire : "peindre avec des sauces", "faire une croûte", "cuisiner ses pâtes", "faire des bouilles", "flamber les tons", "empâter sa peinture", etc. Le sens de toute cette translation lexicale opérée par Zola ressort clairement au moment où l'on réalise, ici encore, l'importance d'une certaine opposition entre le "cru" (le "trop cru") de la nouvelle peinture et le "cuit" (le "trop cuit") de l'ancienne⁸.

La troisième hypostase du chef-d'œuvre dans le roman de Zola est justement un ouvrage "cru" ("trop cru", selon l'opinion du marchand d'art qui hésite à l'acheter), une ébauche ou bien un fragment d'étude représentant : "un ventre de femme, une chair de satin, frissonnante, vivante du sang qui coulait sous la peau."⁹

Le thème du ventre de femme, déjà introduit par la scène de l'étal-nature morte du roman antérieur, ponctue tout le trajet narratif de *L'Œuvre* : "...Le ventre, moi, ça m'a toujours exalté. Je ne puis en voir un, sans vouloir manger le monde. C'est si beau à peindre, un vrai soleil de chair!"¹⁰

Nous tenons ici l'emblème du nouveau chef-d'œuvre : produit "cru", c'est-à-dire "non-fini", se présentant à l'état de fragment et symbolisant le centre de l'Univers de la peinture moderne.

Afin de réaliser la valeur emblématique du thème du ventre féminin dans

6- E. Zola, *Le Ventre de Paris*, pp. 800-801.

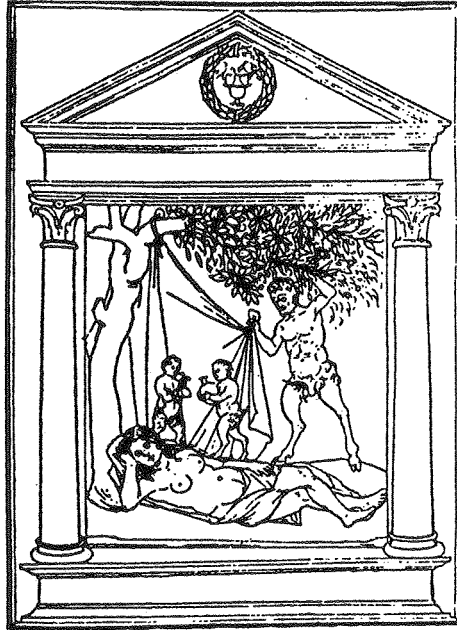
7- Voir à ce propos : Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, 1984, p. 182.

8- Pour le "trop cru" : "Qu'est-ce que c'est ça? Ah! oui, une de vos affaires du Midi... C'est trop cru, j'ai encore les deux que je vous ai achetées." (*L'Œuvre*, p. 110). Pour la "cuisine fine" des musées : "Est-ce-qu'une botte de carottes, oui, une botte de carottes! étudiée directement, peinte naïvement, dans la note personnelle où on la voit, ne valait pas les éternelles tartines de l'Ecole, cette peinture au jus de chique, honteusement cuisinée d'après les recettes?" (*G/F*, p. 100). Voir aussi, p. 111 : "le homard", et " (Flagerolles) ne parlait plus que de peinture grasse et solide, que de morceaux de nature, jetés sur la toile, vivants, grouillants, tels qu'ils étaient." (*L'Œuvre*, p. 139).

9- E. Zola, *L'Œuvre*, p. 100.

10- E. Zola, *L'Œuvre*, p. 300.

1. Anonyme, *Satyre découvrant une nymphe*, illustration pour *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, 1499.



L'Œuvre, il n'est pas négligeable de préciser que les scènes-clés de la première partie du roman se passent dans l'atelier du peintre, situé, précise Zola, "à l'angle de la Rue de la Femme-sans-tête". C'est là, à un des murs, que le petit chef-d'œuvre du "ventre frissonnant" est accroché, c'est là aussi que Lantier s'acharne à finir son tableau de Salon intitulé *Plein-Air*, et c'est là encore que son amie Christine (plus tard sa femme) pose pour la première fois.

Lisons la description que donne Zola de cette première séance de pose ; en réalité, un acte de pur voyeurisme :

"Depuis qu'il était debout, Claude avait l'envie d'écarter le paravent et de voir. Cette curiosité, qu'il jugeait bête, redoublait sa mauvaise humeur. Enfin, avec son haussement d'épaules habituel, il empoignait ses brosses, lorsqu'il y eut des mots balbutiés, au milieu d'un grand froissement de linges ; et l'haleine douce reprit, et il céda cette fois, lâchant les pinceaux, passant la tête. Mais ce qu'il aperçut, l'immobilisa, grave, extasié, murmurant :

— Ah ! fichtre !... ah ! fichtre ! ...

La jeune fille, dans la chaleur de serre qui tombait des vitres, venait de rejeter le drap ; et, anéantie sous l'accablement des nuits sans sommeil, elle dormait, baignée de lumière, si inconsciente, que pas une onde ne passait sur sa nudité pure. (...) C'était ça, tout à fait ça, la figure qu'il avait inutilement cherchée pour son tableau, et presque dans la pose (...) Légèrement, 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, aboutissaient à cet émerveillement d'artiste, à cet enthousiasme pour les beaux tons et les muscles bien emmanchés." ¹¹

Ce passage – et je ne sais pas si on l'a remarqué jusqu'à présent – est la transposition littéraire d'une ancienne image forte, dont la longue histoire peut

11- E. Zola, *L'Œuvre*, pp. 74-75.

au moins remonter jusqu'au *Songe de Poliphile* : "un satyre découvrant une nymphe endormie" (voir figure 1). Cette image, reprise picturalement par Edouard Manet dans l'un de ses tableaux de jeunesse ¹², sert, pour Zola, de tremplin en vue de l'introduction du thème de l'acte de création artistique considéré comme acte érotique. Lantier "viole" pour ainsi dire l'intimité de la jeune femme en la dessinant nue et endormie. Lorsque celle-ci se réveille, elle surprend son hôte indiscret, nous dit Zola, "le crayon en l'air" ¹³. L'image est claire et se renforce encore par la suite : "A cette heure, il suppliait, il agissait pitoyablement son crayon, dans l'émotion de son gros désir d'artiste." ¹⁴

Ce qui frappe pourtant, justement dans ce passage dont l'érotisme peut difficilement être mis en doute, c'est l'introduction d'une censure manifestée au travers d'une césure.

"— Voyons, puisque ça vous contrarie, n'en parlons plus... Seulement, si vous saviez! J'ai là une figure de mon tableau qui n'avance pas du tout, et vous étiez si bien dans la note! ... Et, tenez! si vous étiez aimable, vous me donneriez encore quelques minutes. Non, non, restez donc tranquille! pas le torse, je ne demande pas le torse! La tête, rien que la tête! Si je pouvais finir la tête, au moins!..." ¹⁵

La censure en question regarde la représentation par effraction du nu. La césure, elle, sépare la tête du reste du corps et déssexualise, mais apparemment seulement, la représentation. "La tête, rien que la tête", cette phrase menteuse de Claude Lantier, est plus qu'un cri de mauvaise foi, c'est une figure rhétorique. Bien plus qu'isoler effectivement la tête dans un tableau, elle sert à introduire au sein même de la séance de pose et, dans un second temps, dans l'ensemble même de la représentation, une césure-signe qui a la même valeur rhétorique que le mince ruban noir au cou de l'Olympia ¹⁶. La séparation ludique tête/corps, qui, chez Manet, augmentait le caractère frondeur du grand nu, devient chez Zola une des grandes tensions qui sous-entend le texte de *L'Œuvre*. Christine refusa longtemps de poser nue pour le *Plein Air* et Lantier dut faire appel à des modèles professionnels :

"Il avait choisi Zoé Pièdefer, pour poser le corps, et elle ne lui donnait pas ce qu'il voulait : la tête, si fine, disait-il, ne s'emmanchait point sur ces épaules canailles. Il s'obstina pourtant, gratta, recommença. Vers le milieu de janvier, pris de désespoir, il lâcha le tableau, le retourna contre le mur ; puis, quinze jours plus tard, il s'y remit, avec un autre modèle, la grande Judith, ce qui le força à changer les tonalités. Les choses se gâtèrent encore, il fit revenir Zoé, ne sut plus où il allait, malade d'incertitude et d'angoisse." ¹⁷

Les noms des modèles qui posent pour le *Plein-Air* ont sans doute une valeur symbolique : Christine, celle qui donne "la tête, rien que la tête", représente, comme son nom l'indique péremptoirement, les tabous de la culture chrétienne pour laquelle le corps est le lieu du péché. Zoé et Judith, par contre, prêtant leur corps au peintre, portent des noms païens : le premier renvoie à la culture grecque classique et met l'accent sur la vitalité de celle-ci (Zoé = Vie) tandis que le second, "la grande Judith", rappelle l'un des personnages de l'Ancien Testament, expert sans aucun doute en question de séparation tête/corps.

Lorsqu'à la veille de l'ouverture du Salon où Lantier envisageait d'envoyer son *Plein-Air*, Christine accepte enfin de poser nue, la séance de pose reprend ses connotations érotiques sublimées :

"Durant trois longues heures, il se rua au travail, d'un effort si viril, qu'il acheva d'un coup une ébauche superbe du corps entier. Jamais la chair de la femme ne l'avait grisé de la sorte, son cœur battait comme devant une nudité religieuse." ¹⁸

12- A. Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Paris, 1947, cat. n° 2.

13- E. Zola, *L'Œuvre*, p. 76.

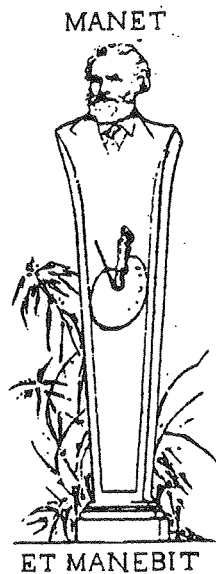
14- E. Zola, *L'Œuvre*, pp. 77.

15- E. Zola, *L'Œuvre*, p. 77.

16- Voir à ce propos les observations de P. Brady, "Mutilation, Fragmentation, Création : Zola's Ideology of Order", dans : J.-M. Guieu/A. Hilton (éds.), *Emile Zola and the Arts*, Georgetown, 1988, pp. 115-122.

17- E. Zola, *L'Œuvre*, p. 168.

18- E. Zola, *L'Œuvre*, p. 171.



2. Bracquemont, *Ex-libris de Manet*, état avec la palette et les pinceaux, 1874.



3. Bracquemont, *Ex-libris de Manet*, état sans palette ni pinceaux, 1874.

L'effort viril de la création signalé par Zola trouve son meilleur pendant visuel dans le portrait fait par Bracquemont pour l'ex-libris de Manet. (figure 2). Il le représente en "dieu des jardins", sous la forme d'un pilier hermaphrodite, dans la tradition des idoles phalliques de l'antiquité. L'organe viril – toujours en vue chez ces "dieux des jardins" – est remplacé ici par la palette et les pinceaux. On sait que cette idée fut jugée scabreuse et l'image impropre à la diffusion, de sorte que Bracquemont réalisa une seconde version (figure 3), sans le pinceau "phallique" ni la palette "gonadique", ce qui souleva d'ailleurs les protestations de Manet, qui se sentit – dit-il – "décompleté" ¹⁹.

Dans la version originale de ce portrait-ex-libris, le nom du peintre, à l'instar des instruments de la création picturale, était fortement sexualisé. L'allusion contenue par la terminaison de la troisième personne du futur simple latin ne pouvait évidemment échapper à personne. La devise (MANET ET MANEBIT) devait être lue aussi (et avant tout) comme une allusion à la "fertilité" de Manet, qui "reste et restera" par le fait d'avoir envisagé l'acte de la peinture comme acte d'engendrement.

Zola crée dans *L'Œuvre* le portrait symbolique et polémique de l'artiste moderne ; cette démarche est plus compliquée que celle de Bracquemont. Dans un premier temps, la peinture de Claude Lantier est envisagée comme une peinture "virile" par excellence. Dans une étude récente consacrée au lexique de Zola, on a remarqué à juste titre que dans ses comptes-rendus artistiques, l'écrivain faisait recours à des critères d'appréciation peu orthodoxes : "la plupart des artistes qui exposent au Salon sont perçus comme des "eunuques", des "impuissants" tandis que le talent se caractérise par sa "virilité" ²⁰. Mais ce sera justement cette virilité qui sera mise en cause dans la seconde partie de *L'Œuvre*.

3. Eclipse du ventre – montée de la tête

Le roman de Zola, divisé en douze chapitres, est intentionnellement fondé sur un rythme biologique et cosmique. Le neuvième chapitre de *L'Œuvre* marque le

19- Voir les documents publiés par J.-P. Bouillon, "Manet vu par Bracquemont", dans *Revue de l'Art*, 27 (1975), pp. 43-44 et notre interprétation dans : "Manet raconté par lui-même (II) : La forme du nom", dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* (Université Libre de Bruxelles), XIV (1992), pp. 108-110 que nous reprenons ici. 20- Anne Lecomte-Hilmy, "L'Artiste de tempérament chez Zola et devant le public: essai d'analyse lexicologique et sémiologique", dans : Guieu/Hilton, *Emile Zola and the Arts*, pp. 90-91.

L'Œuvre,
la tête, le ventre

Victor I. STOICHITA

passage équinoxial vers un système hivernal et nocturne de la création. Le grand chef-d'œuvre qui aurait dû représenter une femme nue flottant au-dessus de la Seine, comme une déesse païenne de la Ville lumière, est définitivement raté et le fils de Lantier, le petit Jacques, meurt. Ces deux échecs de la création s'entremêlent et forment une unité inébranlable. Lisons la scène de cette double agonie :

*"La nuit s'était faite, on n'apercevait plus la silhouette raidie de la mère, il semblait que le souffle rauque de l'enfant vint des ténèbres, une détresse énorme et lointaine, montant des rues. De tout l'atelier, tombé à un noir lugubre, la grande toile seule gardait une pâleur, un dernier reste de jour qui s'effaçait. On voyait, pareille à une vision agonisante, flotter la figure nue, mais sans forme précise, les jambes déjà évanouies, un bras mangé, n'ayant de net que la rondeur du ventre, dont la chair luisait, couleur de lune."*²¹

Le ventre de femme, désigné seulement quelques pages auparavant comme "un vrai soleil de chair"²², change de registre métaphorique et devient un "ventre/lune". La signification de cette mutation nous apparaît rapidement :

(C'est Claude Lantier qui parle)

*"La lumière s'en allait, et il y a eu un moment, sous un petit jour gris, très fin, où j'ai brusquement vu clair : oui, rien ne tient, les fonds seuls sont jolis, la femme nue détonne comme un pétard, pas même d'aplomb, les jambes mauvaises... Ah! c'était à en crever du coup, j'ai senti que la vie se décrochait dans ma carcasse... Puis, les ténèbres ont coulé encore, encore : un vertige, un engouffrement, la terre roulée au néant du vide, la fin du monde! Je n'ai plus vu bientôt que son ventre, décroissant comme une lune malade. Et tiens! tiens! à cette heure, il n'y a plus rien d'elle, plus une lueur, elle est morte, toute noire!"*²³

A l'éclipse du ventre/lune, la croissance maladive d'un autre astre fait symétrie, maléfique et saturnien, la tête du petit Jacques : "Blême, la tête de l'enfant semblait avoir grossi encore, si lourde de crâne maintenant, qu'il ne pouvait plus la porter. Elle reposait inerte, on l'aurait cru déjà morte, sans le souffle fort qui sortait des lèvres décolorées."²⁴

Et enfin, un peu plus loin :

"Un instant, ils (Christine et Claude) restèrent béants au-dessus du lit. Le pauvre être, sur le dos, avec sa tête trop grosse d'enfant du génie, exagérée jusqu'à l'enflure des crétins, ne paraissait pas avoir bougé depuis la veille ; seulement, sa bouche élargie, décolorée, ne soufflait plus ; et ses yeux vides s'étaient ouverts. Le père le toucha, le trouva d'un froid de glace .

*— C'est vrai, il est mort."*²⁵

Création biologique et création artistique semblent ainsi se correspondre dans un rythme inverse de croissance et de décroissance. Le neuvième chapitre de L'Œuvre peut être considéré comme une mise en scène métaphorique d'un drame équinoxial, d'une part, et d'un drame cosmique, conjonction entre la lune (le ventre) et Saturne (la tête), de l'autre. Le thème saturnien planait pourtant sur l'histoire dès la première apparition de Lantier. Son portrait ("C'était un garçon maigre... une grosse tête... il portait un chapeau de feutre noir"²⁶) équivalait à une prémonition. Ainsi, le peintre qui fuyait le Louvre, lui préférant les grandes Halles, et qui au lieu de copier les maîtres au musée préférerait faire des "chefs-d'œuvre réels" avec du boudin et des saucisses se révèle être né sous le signe noir de la planète des penseurs. Ce n'est pas par hasard que le seul ouvrage qu'il pourra enfin exposer au Salon sera justement un tableautin représentant le cadavre de l'enfant macro-céphalique :

21- E. Zola. L'Œuvre, p. 322

22- E. Zola. L'Œuvre, p. 300.

23- E. Zola. L'Œuvre, p. 323

24- E. Zola. L'Œuvre, p. 316

25- E. Zola. L'Œuvre, p. 324

26- E. Zola. Le Ventre de Paris, p. 617

"Durant cinq heures, Claude travailla. Et le surlendemain, lorsque Sandoz le ramena du cimetière, après l'enterrement, il fremit de pitié et d'admiration devant la petite toile. C'était un des bons morceaux de jadis, un chef-d'œuvre de clarté et de puissance, avec une immense tristesse en plus, la fin de tout, la vie mourant de la mort de cet enfant (...)

— Vrai, tu aimes ça?... Alors, tu me décides. Puisque l'autre machine (=le grand nu) n'est pas prête, je vais envoyer ça au Salon." ²⁷

La présentation du petit tableau au Salon est profondément symbolique : l'Enfant mort est exposé "dans la salle de l'Est, cette halle où agonise le grand art" ²⁸, très haut, presque hors de la vue du public. Il s'agit ici d'une invitation à un double mouvement interprétatif. D'un côté, un tel emplacement dénote du peu d'importance que les organisateurs du Salon avait donné à cette pièce, rendue presque invisible à cause de la distance, tandis que de l'autre côté, sa position dominante surmontant toutes les grandes toiles des pseudo-chefs-d'œuvre salonards peut être vue comme une exaltation du même petit tableau qui reçoit la valeur de clef de voûte de la maléfique "salle de l'Est" :

"Là-haut, c'était bien sa toile, si haut, si haut, qu'il hésitait à la reconnaître, toute petite, posée en hirondelle, sur le coin d'un cadre, le cadre monumental d'un immense tableau de dix mètres, représentant le Déluge, le grouillement d'un peuple jaune, culbuté dans de l'eau lie de vin. (...) Et, là-haut, là-haut, au milieu de ces voisinages blafards, la petite toile, trop rude, éclatait féroce, dans une grimace douloureuse de monstre. Ah! l'Enfant mort, le misérable petit cadavre, qui n'était plus, à cette distance, qu'une confusion de chairs, la carcasse échouée de quelque bête informe! Était-ce un crâne, était-ce un ventre, cette tête phénoménale, enflée et blanchie?" ²⁹

L'incertitude ventre/tête, clôt une dialectique qui ne saurait être plus claire. Elle revient, en filigrane, dans le discours que Sandoz, porte-voix de Zola, tient au douzième et dernier chapitre de L'Œuvre auprès du tombeau de Lantier, qu'il évoque comme suit : "Un travailleur héroïque, un observateur passionné dont le crâne s'était bourré de science, un tempérament de grand peintre admirablement doué... Et il ne laisse rien..." ³⁰.

"Travailleur" et "observateur", possédant de la "science" (tête) et du "tempérament" (tripès), Lantier semble être bâti sur des oppositions qui auraient dû s'équilibrer d'une façon exemplaire. Et bien que le résultat final soit pourtant un grand échec ("...Et il ne laisse rien..."), la faute se trouve, semble vouloir nous dire Zola, dans une dysharmonie foncière entre "tête" et "tripès" : "cette lésion trop forte du génie, trois grammes en moins ou trois grammes en plus..." ³¹

Mais l'importance du roman de Zola ne réside sans doute pas dans le bon sens bourgeois de ses conclusions, mais plutôt dans la forme mythique qu'il a su donner à une dialectique de l'excès, sans laquelle la modernité dans son ensemble saurait difficilement être définie.

27- E. Zola, L'Œuvre, p. 325.

28- E. Zola, L'Œuvre, p. 351.

29- E. Zola, L'Œuvre, pp. 351-352. Le passage est sans doute à mettre en relation avec la présentation du petit tableau devant le jury du Salon : "Une nouvelle scène les avait arrêtés dans une salle, autour de l'Enfant mort, étalé à terre, parmi d'autres épaves. Mais, cette fois, on plaisantait, un farceur feignait de trébucher et de mettre le pied au milieu de la toile, d'autres couraient le long des petits sentiers, comme pour chercher le vrai sens du tableau, déclarant qu'il était beaucoup mieux à l'envers" (p. 359).

30- E. Zola, L'Œuvre, p. 414.

31- E. Zola, L'Œuvre, p. 415.