

Paris – femme – fragment : Claude Lantier à la recherche du symbole suprême

Angelica Rieger, Aachen

L'impossibilité de créer une peinture ultime, définitive, LE symbole suprême de Paris est la principale cause d'échec des génies innovateurs de la peinture dans le roman d'art du XIX^e siècle. La ville rebelle se soustrait à leurs tentatives de s'en emparer d'un trait de crayon ou d'un coup de pinceau, de la dominer par leur art pour lui imposer une forme définitive. Tel le sphinx, c'est elle qui précipite ses prétendus dompteurs, qui ignorent l'unique réponse possible à ce défi, dans les abîmes de la crise créatrice, de l'impuissance et du suicide. L'exemple le plus évident de cette tentative avortée d'appriivoisement est l'*Île de la Cité*, toile inachevée de Claude Lantier dans *L'Œuvre* de Zola. Avec d'autres icônes du même type, elle partage le sort d'être femme, d'être condamnée à l'état d'ébauche fragmentaire et d'être vouée à la destruction. Serait-ce là non pas l'échec, mais le 'vrai' symbole de cette ville : Paris femme fatalement fragmentaire, constamment recomposée et décomposée, détruite pour renaître constamment transfigurée ?

À la recherche d'une réponse, je me tournerai, après une brève réflexion sur le fragment, qui selon les organisateurs de cette journée d'études « s'autonomise, faisant signe vers un tout absent » ou bien, selon les spécialistes de la twittérature¹ « questionne le fractionnement de la mémoire et de la pensée » et « ramène au parcellaire et au dérisoire, donc, contradictoirement, à une forme d'universalité », vers la fragmentation de la ville de Paris dans le roman d'art et, plus précisément, dans le roman de peintre. Parmi la foule de romans dont les protagonistes sont des peintres aux prises avec l'inachevé – ou l'inachevable – parus dans le courant du XIX^e et au début du XX^e siècle, un grand nombre s'empare de la ville de Paris à la fois comme centre et objet d'un art nouveau². Pour mon étude de cas, j'en ai choisi deux, opposés sur bien des

¹ V. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Twitt%C3%A9rature> (date de la dernière consultation : 13-04-2015)

² V. mon corpus, d'autres exemples ainsi que les analyses détaillées sur la base desquelles les deux études de cas suivantes à propos de Burty et Zola seront développées, dans Angelica Rieger, *Alter Ego. Der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle*, Köln - Wien : Böhlau 2000 (Pictura et Poesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst 14) : 469-476 (Der Maler in der erzählenden Literatur : Tabellarisches Arbeitskorpus); 250-259 : « 5.3.2 Philippe Burty : Die rote und die schwarze Frau »; et 315-350 : « 6.3.3 Die *mise à mort* des Schattens in *L'Œuvre* ».

points, mais liés étroitement par cette thématique ainsi que par sa mise en images : le moins connu, Brissot de Burty, et le plus célèbre et très discuté Claude Lantier de Zola.

Parmi les acceptations du terme « fragment », je m'en tiendrai aux définitions classiques de dictionnaire dérivées du terme latin *fragmentum*, « débris », comme « 1° Morceau d'une chose qui a été cassée, brisée. V. Bout, débris, éclat, miette, morceau, tronçon [...]. 2° Fig. Partie d'une œuvre dont l'essentiel a été perdu ou n'a pas été composé [...]. 3° Part, partie [...] Ant. Ensemble, tout »³ ; j'écarte celles qui désignent soit une transmission fragmentaire d'un texte ou d'une œuvre d'art souvent anciens, fréquente par exemple dans des manuscrits médiévaux, soit un genre littéraire traditionnel à part tel qu'il a été développé par exemple par le Romantisme et qui connaît, à l'heure actuelle, un nouvel essor sous le nom déjà évoqué de « twittérature », pour me concentrer sur l'adaptation du terme qui désigne une œuvre d'art inachevée, tout en précisant qu'il ne s'agit pas d'une œuvre littéraire ou d'un texte à proprement parler, mais d'une œuvre d'art fictive qui en est l'objet. Mes « fragments » sont donc, par essence, des fragments artificiels, créés par l'auteur d'un texte littéraire pour y remplir une fonction précise ; il est donc légitime de s'interroger sur cette fonction.

Ceci me permet de reformuler ma question de départ sous forme d'hypothèse :

- La fonction du fragment, ou plus précisément du tableau fragmentaire dans le roman de peintre, est de figurer l'impossibilité de la création d'un symbole définitif pour la ville lumière chatoyante, les multiples facettes du Paris moderne de la seconde moitié du XIX^e siècle, bref, le Paris des impressionnistes⁴. Il renvoie à un tout insaisissable dans sa totalité : la ville de Paris.

- Le symbole par excellence de cette ville moderne est la femme moderne, la Parisienne. Ce 'symbole impossible' sera, par conséquent, figuré par son portrait fragmentaire.

Mes deux études de cas convergent sur ce point : dans leur effort de créer, avec le chef-d'œuvre suprême de leurs protagonistes, ce 'symbole impossible' du Paris moderne, Burty, le

³ V. p. ex. *Le Petit Robert*, s. v. « fragment ».

⁴ V. pour ce moment crucial dans l'histoire de Paris : *Paris, créations d'un espace culturel. Actes de la section 25 du 7ème. Congrès de l'Association des Francoromanistes Allemands : « ville, culture, espace » à Essen, 29/09 au 02/10/2010*, éd. par Angelica Rieger, Angelika Corbineau-Hoffmann et Anne Laporte, Aachen : Shaker 2011 (ARA 4), et notamment les contributions d'Angelika Corbineau-Hoffmann, « Le Paris de Zola / Le Paris des impressionnistes : Une métropole en mouvement » (125-141) et Eva Schmelmer, « Paris, 'vu à travers un tempérament' : Correspondances artistiques dans la représentation de la ville moderne chez Zola et ses amis-peintres » (143-164) : « Le Paris des impressionnistes apparaît comme la conséquence d'un transfert. Ayant essayé la nouvelle technique picturale principalement dans les motifs de la nature, les impressionnistes créent ou recréent la grande ville selon ce modèle. Étant l'art du moment, la peinture rend parfaitement une tranche minime de la succession temporelle, sans pour autant être en mesure de représenter le mouvement continu et le changement ininterrompu. Pour des raisons médiales, la découverte de la grande ville est le propre de la littérature, car elle seule sait rendre le dynamisme, la recherche de la nouveauté, le changement perpétuel de la métropole moderne. C'est Zola qui, probablement à l'aide de l'observation concrète et scientifique – donc en quelque sorte par son naturalisme programmatique –, découvre le Paris moderne dans sa beauté bizarre et son charme changeant » (Corbineau-Hoffmann, 135). Et : « Dans cette vie moderne, qui se soustrait à une représentation amplective, le panorama avec ses proportions bien calculées, recule devant la découpe topographique et sociale accidentelle. La vue d'ensemble universelle se décompose en fragments qui refusent la recomposition, qui ne se fera que dans le regard du contemplateur » (Schmelmer, 146s.).

romancier d'occasion, et Zola, le professionnel de la grande fresque de Paris, auront recours à un même motif-type des impressionnistes : la grande baigneuse fragmentée, dont *Torse, effet de soleil* (1875-76) de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)⁵ est sans doute un des exemples les plus connus.

Le peintre Brissot, protagoniste de *Grave imprudence* (1880)⁶, l'unique roman du critique d'art et pionnier de l'impressionnisme, Philippe Burty (1830-1890)⁷, de six ans l'aîné de Claude Lantier, est le créateur de notre premier 'symbole impossible' exemplaire. Pour décrire les tableaux de son protagoniste, Burty puise, tout comme un peu plus tard Zola, largement dans son « musée imaginaire »⁸ personnel de la peinture impressionniste, ce qui nous permet, dans les deux cas, de nous faire une idée du type de tableaux réels auxquels les deux écrivains ont eu recours pour leurs 'créations de papier'.

L'histoire romancée de l'impressionnisme de Burty est à bien des égards une reprise peu novatrice de *Manette Salomon* des frères Goncourt, à la différence près que Burty y esquisse, dans une série d'instantanés, l'histoire de 'son' inventeur et le « chef du mouvement impressionniste » (12), Brissot, « artiste de race » (134), élève de Delacroix, déchiré entre deux types de femmes parisiennes profondément différentes mais également fatales pour lui, celle en noir, représentant la décadence de la vieille noblesse Ancien Régime et celle en rouge, représentant la femme nouvelle, svelte et forte, le modèle idéal du peintre.

Flâneur par excellence, Brissot découvre d'abord, lors de ses longues promenades, les beautés de Paris et notamment les vues panoramiques du Parc de Saint-Cloud (121-125) ou de Bercy :

Une promenade de Parisien qui flâne et qui regarde, l'avait un jour conduit au pont d'Austerlitz. Il remontait vers Bercy. En revenant, il fut frappé par la singulière beauté de la toile de fond qui se déroulait devant lui. D'aucun autre endroit Paris ne s'annonce mieux, par la couleur et par le dessin, la ville unique en sveltesse et en force, en idéal et en ressources (55).

Le peintre réussira à transformer cette vue en tableau fondateur de la peinture impressionniste :

Il fut pris d'un battement de cœur. Il se trouvait exactement en face de ce qu'il avait contemplé et pénétré la veille!... Même profondeur dans l'air, mêmes accents dans le jeu des

⁵ Huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris – v. A. Rieger (2000) 533, fig. 5.

⁶ Éd. citée : Philippe Burty, *Grave imprudence*, Paris : G. Charpentier 1880.

⁷ Pour des indications biographiques v. surtout *Les Écrivains devant l'impressionnisme*. A. Silvestre, P. Burty, J.-A. Castagnary, E. Chesneau, J. Claretie, S. Mallarmé, E. Duranty, Bertall, É. Zola, G. Rivière, C. Lemonnier, T. Duret, C. Ephrussi, J.K. Huysmans, P. Bourget, F. Champsaur, J. Laforgue, O. Mirbeau, E. Verhaeren, G. de Maupassant, P. Adam, F. Fénélon, hg. v. Denys Riout, Paris : Macula 1989, 41-49, 41s.

⁸ Avec ce concept je me réfère à André Malraux (*Psychologie de l'art. Le Musée imaginaire*, Genève : Albert Skira 1947). Il désigne l'ensemble des images que nous avons emmagasinées dans notre mémoire. C'est ainsi que je l'utilise notamment un peu plus loin pour l'assemblage du tableau de l'Île de la Cité par Émile Zola sans impliquer par là automatiquement que l'auteur fait consciemment et explicitement référence à un tableau précis ou au tableau exposé ici à titre exemplaire.

ombres et des clairs, même virginité dans les tons, surtout une impression indéniable de modernité. Cette vue avait été peinte hier par quelqu'un d'hier. [...] Il respira largement. Il avait mis le pied sur une terre signalée par quelques-uns, mais abordée par aucun. Il était lui et il possédait une des formules de l'Art nouveau! (59-60).

Retenons en passant la féminisation du panorama « svelte » ainsi que l'insistance sur sa modernité. Après une série d'échecs, Brissot décide – fatalement, comme Claude Lantier⁹, – de se tourner vers le portrait et le nu. Sa recherche de la modernité bifurque : d'un côté, il la voit incarnée dans son modèle Pauline, « femme saine et spontanée », et de l'autre dans une comtesse, « femme du monde », représentant pour lui le « type de la beauté moderne, provocant et inaccessible » (24). Son portrait serait pour lui un « vrai sujet de peinture moderne » (47), mais il ne parvient pas à transformer son premier pastel « grandeur nature » en chef-d'œuvre.

Le portrait de la *Femme en noir* reste à l'état d'ébauche, d'étude, comme *La Parisienne* (1874) d'Édouard Manet (1832-1883), exemple caractéristique de ce type¹⁰, si bien que Brissot renonce à la présenter au Salon et finira par la détruire : « Sans hésiter, il ouvrit un canif et coupa la toile en plusieurs morceaux » (120). La recherche de la modernité 'à l'ancienne' finit en cul-de-sac.

Pour satisfaire le désir « de voir agir dans le plein air, sous la soleilleuse lumière, dans la liberté de ses gestes, une femme saine et spontanée, et, autant qu'il serait possible, d'en surprendre la nudité épanouie en pleine nature » (136), Brissot retournera à son modèle, Pauline. Il l'accompagnera de la serre de son atelier donnant sur le parc Monceau jusqu'à ses bains dans la Seine :

Pauline dégrafait son peignoir, faisait glisser sa chemise et sautait à l'eau. Son cou, ses épaules, ses seins, son dos émergeaient en vigueur grise ou purpurine, selon qu'ils surnageaient dans le sens ou contre le sens des rayons horizontaux. Brissot restait à la regarder jusqu'à ce que le soleil fût parti [...]. Brissot, surplombant la nageuse, suivait avec avidité le jet de ses bras, la cambrure de ses reins, les repliements de ses jambes, les pâleurs phosphorescentes de sa chair filant entre deux eaux (141-142).

Dans cette Vénus moderne sortant des ondes de la rivière-symbole de Paris, assortie à la nouvelle mode du Japonisme, le symbole du nouveau Paris semble trouvé :

Les bains dans la Seine, combinés avec un passage de la relation d'un des officiers qui forcèrent les premiers les passes du Japon, en 1865, avaient fourni au peintre une idée de tableau [...] Des barques s'étaient détachées de la côte, pleines de fruits et de fleurs. Dans l'une, une jeune femme s'était levée, avait dénoué la ceinture de sa longue robe et s'était montrée [...] nue (143-144).

⁹ Mais contrairement à Claude Lantier, Brissot n'est pas voué au suicide par son auteur : il le fait renoncer à la peinture et l'envoie en voyage (248).

¹⁰ Huile sur toile, Musée National, Stockholm – <http://uploads3.wikipaintings.org/images/edouard-manet/parisienne-study-of-ellen-andree-1874.jpg> (date de la dernière consultation : 13-04-2015).

Avec cette baigneuse sur fond d'une scène portuaire (144-147), dans sa nudité splendide, à peine couverte d'un kimono écarlate qui rappelle celui d'un modèle bien plus célèbre, Camille Monet, dans *La japonaise* (1875) de Claude Monet (1840 - 1926)¹¹, la voie que prendra l'imagination de Claude Lantier semble toute tracée.

La baigneuse de Brissot partagera aussi son destin de femme mutilée, effacée et détruite à la fin : c'est le modèle offensé lui-même (je vous fais grâce des motifs de cette rage destructrice) qui prendra cette initiative (229-233), si bien que, « Au milieu du tableau, la Japonaise n'était plus qu'une longue tache brouillée! Pauline l'avait rageusement frottée avec son mouchoir. La peinture ayant résisté par places, la nudité s'entrevoyait comme marbrée des meurtrissures sinistres d'un cadavre repêché » (231f.). Brissot se trouve devant un tableau « totalement irréparable », car sans « cette figure de femme nue [...], il n'y a plus de tableau... » (233-234). La tentative de création d'un symbole du Paris moderne issu des ondes de la Seine a définitivement échoué, et ce sera à Claude Lantier de la reprendre.

Son créateur, Émile Zola (1840-1902),¹² est, depuis 1860/61¹³, bien ancré dans le milieu des beaux-arts parisien; c'est un *habitué* d'un grand nombre d'ateliers de peintre et ses longues amitiés avec des artistes peintres – celles avec Cézanne et Manet comptent parmi les plus commentées du XIX^e siècle – en font également, et en même temps que Burty, un témoin direct de l'évolution de l'impressionnisme. Néanmoins, ce n'est qu'en 1886, avec le treizième volume des *Rougon-Macquart*, *L'Œuvre*, et avec Claude Lantier, qu'il fera de son protagoniste un peintre voué à l'échec et au suicide – « le soldat de l'incrédulité » (243)¹⁴, c'est ainsi que l'écrivain Sandoz appelle son ami de jeunesse. C'est lui qui nous révèle l'évolution de Claude pendant ses séances de pose pour le tableau *Plein air* et que je retracerai ici brièvement avant de me concentrer sur l'*Île de la Cité*.

Enfants, les deux amis battent la campagne de « Plassans, la petite ville provençale où le peintre et lui s'étaient connus, en huitième » (34) et où leur vocation se manifeste : « Déjà, Claude [...] emportait un album où il crayonnait des bouts d'horizon; tandis que Sandoz avait toujours dans sa poche le livre d'un poète » (39). Ces « bouts d'horizon » seraient-ils déjà le premier indice de cette néfaste manie du fragmentaire qui déterminera l'avenir du futur artiste ?

Arrivé à Paris, le jeune peintre rêve, au contraire, plus grand : « Ah! tout voir et tout peindre! reprit Claude, après un long intervalle. Avoir des lieues de murailles à couvrir, décorer les gares, les halles, les mairies [...] Oui ! toute la vie moderne ! des fresques hautes comme le Panthéon!

¹¹ Huile sur toile, Museum of Fine Arts, Boston – http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Claude_Monet-Madame_Monet_en_costume_japonais.jpg (date de la dernière consultation : 13-04-2015)..

¹² Toutes les indications biographiques selon : *Dictionnaire de biographie française*, éd. par M.Prévost et Roman d'Aenat, Paris : Letourey 1954, 2690-2715.

¹³ V., pour l'*itinéraire* Parisien de Zola de 1860 à 1862, p. ex. Arthur Bartlett Maurice, *The Paris of the Novelists*, Port Washington/N.Y. – London : Kennikat Press 21973 (réimp. de l'éd. New York : Doubleday, Page & Co. 1919, 150.

¹⁴ Éd. citée : Émile Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, éd. par Henri Mitterand, Paris : Gallimard 1960-1966, 4 vols.; vol. 4, 11-363 et 1337-1485 : *L'Œuvre*.

une sacrée suite de toiles à faire éclater le Louvre ! » (46-47). Bientôt, au lieu de canaliser sa créativité dans la réalisation de ces grands projets, le processus d'autodestruction de l'artiste se déclenche et, avec lui, les différents procédés de fragmentation.

Sous l'impression de la première esquisse de sa compagne Christine, le peintre détruit l'ébauche du nu déjà avancé dans le tableau pour son premier salon, *Plein air* (49, 51 et 53). Sandoz réussit tout juste à lui épargner un destin de « toile crevée », mais Claude Lantier finit quand-même par mutiler sa femme peinte à coups de couteau :

Un tressaillement le traversa comme d'un grand sanglot. A pleine main, il avait pris un couteau à palette très large; et, d'un seul coup, lentement, profondément, il gratta la tête et la gorge de la femme. Ce fut un meurtre véritable, un écrasement : tout disparut dans une bouillie fangeuse. Alors, à côté du monsieur au veston vigoureux, parmi les verdure éclatantes où se jouaient les deux petites lutteuses si claires, il n'y eut plus, de cette femme nue, sans poitrine et sans tête, qu'un tronçon mutilé, qu'une tache vague de cadavre, une chair de rêve évaporée et morte. [...] Et Claude les suivit, s'enfuit de son œuvre, avec la souffrance abominable de la laisser ainsi, balafnée d'une plaie béante (57).

Le peintre ne réussira ni à refermer cette blessure ni à achever ce nu, même pas avec l'aide de Christine comme modèle, et ira encore plus loin en détruisant *Plein air* à son retour de l'exposition pour n'en laisser qu'un fragment, « la figure nue, la femme couchée de *Plein air*, qu'il avait seule gardée, en la coupant dans le tableau, lorsque celui-ci lui était revenu du Salon des Refusés »¹⁵.

La boucle sera bouclée peu avant l'achèvement de son grand tableau de l'Île de la Cité, qui sera ici au centre de notre intérêt : nous sommes de nouveau témoins de la mutilation d'un nu de femme par Claude Lantier : « Aveuglé de rage, d'un coup de poing terrible, il creva la toile » (246). C'est la résurrection de sa victime qui finira par l'exaspérer – « là de nouveau, immortelle, ne gardant à la place du cœur qu'une mince cicatrice, qui acheva de passionner le peintre » (247) – et le poussera à sa propre mise à mort.

De crise en crise¹⁶, Claude Lantier s'affirme comme le peintre de l'inachevé et du fragmentaire. Ceci est confirmé par le comble de ces crises de créativité réitérées :

Toute toile qui revenait, lui semblait mauvaise, incomplète surtout, ne réalisant pas l'effort tenté. C'était cette impuissance qui l'exaspérait [...] quelle souffrance de ne jamais se donner entier, dans le chef-d'œuvre dont il ne pouvait accoucher son génie! Il y avait toujours des morceaux superbes, il était content de celui-ci, de celui-là, de cet autre. Alors, pourquoi de brusques trous? Pourquoi des parties indignes, inaperçues pendant le travail, tuant le tableau ensuite d'une tare ineffaçable? [...] Les crises se multipliaient, il recommençait à vivre des

¹⁵ 252. Cette rage destructrice ne s'arrête même pas devant ses paysages parisiens : « Quand la toile lui revint, il prit un couteau et la fendit » (205).

¹⁶ 64. Dans les ateliers de Lantier, rue de Bourbon (15, 18 et 22), rue Douai (203) et rue Tourlaque (230 et 237), ces crises se déroulent toujours selon le même schéma : il s'y établit plein d'espoir, se lance, enthousiaste, dans de nouveaux projets, retombe dans une nouvelle crise créatrice et s'enfuit.

semaines abominables, se dévorant, éternellement secoué de l'incertitude à l'espérance; et l'unique soutien, pendant ces heures mauvaises, passées à s'acharner sur l'œuvre rebelle, c'était le rêve consolateur de l'œuvre future, celle où il se satisferait enfin, où ses mains se délieraient pour la création. Par un phénomène constant, son besoin de créer allait ainsi plus vite que ses doigts, il ne travaillait jamais à une toile, sans concevoir la toile suivante. Une seule hâte lui restait, se débarrasser du travail en train, dont il agonisait; sans doute, ça ne vaudrait rien encore, il en était aux concessions fatales, aux tricheries, à tout ce qu'un artiste doit abandonner de sa conscience; mais ce qu'il ferait ensuite, ah! ce qu'il ferait, il le voyait superbe et héroïque, inattaquable, indestructible. Perpétuel mirage qui fouette le courage des damnés de l'art, mensonge de tendresse et de pitié sans lequel la production serait impossible, pour tous ceux qui se meurent de ne pouvoir faire de la vie! (206f.).

Retenons de ce bref tour d'horizon que, dans les tableaux de Claude Lantier, il y a des « morceaux superbes », mais aussi « de brusques trous », une fragmentation et une mutilation permanente de la femme peinte déjà préfigurée par l'emplacement de son premier atelier « rue de la Femme sans tête » et qui commence même avant son premier grand tableau, *Plein air*, avec l'esquisse d'un torse de femme nue du type de *Torse, effet de soleil* d'Auguste Renoir et se poursuit jusque dans ses attaques au nu féminin de son tableau de l'Île de la Cité¹⁷.

Claude Lantier est donc prédestiné à créer ce 'symbole impossible' – définitif et fragmentaire à la fois – de Paris ; je vous invite à le suivre lors de sa quête au cœur de la ville.

Le peintre et son modèle et future épouse, Christine, nouvellement arrivée à Paris, se sont connus sur les berges de la Seine. Ils y retournent fréquemment lors de leurs promenades et c'est là que le peintre découvre la première facette de ce qui deviendra son obsession – l'Île de la Cité, cœur et âme de Paris :

Comme ils arrivaient au pont Saint-Louis, il dut lui nommer Notre-Dame qu'elle ne reconnaissait pas, vue ainsi du chevet, colossale et accroupie entre ses arcs-boutants, pareils à des pattes au repos, dominée par la double tête de ses tours, au-dessus de sa longue échine de

¹⁷ Elle a favorisé de multiples interprétations fétichistes de ces images de femmes, développées et approfondies par Nanette Rissler-Pipka qui analyse ce « reflet du désir fétichiste de Claude dans *L'Œuvre* à travers le ventre grotesque de sa femme artificielle » – « die Spiegelung des fetischistischen Begehrens Claudes in *L'Œuvre* durch den grotesken Bauch seiner Kunst-Frau » (*Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion : Beispiele intermedialer Vernetzung von Literatur, Malerei und Film*, München: Fink 2005 : 172). V. p. ex. la théorie « womb-envy » de Patrick Brady, « Mutilation, Fragmentation, Creation : Zola's Ideology of Order », in : *Émile Zola and the Arts* (1988), 115-122 ; et « Womb-envy, Counterscript, and Subversion : From *L'Œuvre* to *Les Nœuds d'argile* », *L'Esprit Créateur* 25 (1985), 59-70. V. aussi la thèse de la « fétichisation – manifeste dans le tableau inachevé de *L'Œuvre* – qui laisse toutefois filtrer l'appel en vide de la castration » de Jean-Luc Steinmetz, « La Preuve par la femme (sur *L'Œuvre* de Zola) », in : id., *Le Champ d'écoute. Essais critiques*, Neuchâtel : A la Braconnière 1985, 233-252, 244 (v. aussi 247 et 251), ainsi que celle du « corps morcelé » de Hilde Olrik, « Œil lésé, corps morcelé. Réflexions à propos de *L'Œuvre* d'Émile Zola », *Revue Romane* 11 (1976), 334-357, et reprises par Barbara Vinken dans « Pygmalion à rebours : Fetischismus in Zolas *Œuvre* », in : *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, éd. par Mathias Mayer et Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. : Rombach 1997, 593-621. V. aussi Dominique Jullien, « Le 'Ventre' de Paris : pour une pathologie du symbolisme dans *L'Œuvre* d'Émile Zola », *French Forum* 17 (1992), 281-299, 296; Suzanne Woodward, « Le sang de *L'Œuvre* », *Cahiers Naturalistes* 65 (1991), 169-176, 170; et Margot Kruse, « Motiv und Funktion : Das gemalte Porträt in den Romanen *Thérèse Raquin* von Zola und *Pierre et Jean* von Maupassant », in : *Literatur : Geschichte und Verstehen. Festschrift für Ulrich Mölk zum 60. Geburtstag*, éd. par Hinrich Hudde, Udo Schöning et Friedrich Wolfzettel, Heidelberg : C. Winter 1997 (*Studia Romanica* 87), 463-487, 466f.

monstre. Mais leur trouvaille, ce jour-là, ce fut la pointe occidentale de l'île, cette proue de navire continuellement à l'ancre, qui, dans la fuite des deux courants, regarde Paris sans jamais l'atteindre (101).

Cette préfiguration prophétique du but inatteignable¹⁸ constitue une vue de Paris classique de la peinture pré-impressionniste et impressionniste¹⁹ et notamment du peintre néerlandais, précurseur de l'impressionnisme, Johan Barthold Jongkind (1819-1891) avec *Notre-Dame vue du Quai de la Tournelle*, peinte en 1852²⁰, ainsi que de Stanislas Lépine (1835-1892), élève de Corot, avec son œuvre *La Seine vue du Quai de la Rapée* 1865²¹, rappelant les toiles, autrement célèbres, de William Turner (v. *infra*).

Bien plus tard, une autre promenade lui inspire soudain le motif pour son grand tableau-symbole de la ville de Paris tant cherché :

D'abord, au premier plan, au-dessous d'eux, c'était le port Saint-Nicolas, les cabines basses des bureaux de la navigation, la grande berge pavée qui descend, encombrée de tas de sable, de tonneaux et de sacs, bordée d'une file de péniches encore pleines, où grouillait un peuple de débardeurs, que dominait le bras gigantesque d'une grue de fonte ; tandis que, de l'autre côté de l'eau, un bain froid, égayé par les éclats des derniers baigneurs de la saison, laissait flotter au vent les drapeaux de toile grise qui lui servaient de toiture. Puis, au milieu, la Seine vide montait, verdâtre, avec des petits flots dansants, fouettée de blanc, de bleu et de rose. Et le pont des Arts établissait un second plan, très haut sur ses charpentes de fer, d'une légèreté de dentelle noire, animé du perpétuel va-et-vient des piétons, une chevauchée de fourmis, sur la mince ligne de son tablier. En dessous, la Seine continuait, au loin ; on voyait les vieilles arches du Pont-Neuf, bruni de la rouille des pierres ; une trouée s'ouvrait à gauche, jusqu'à l'île Saint-Louis, une fuite de miroir d'un raccourci aveuglant ; et l'autre bras tournait court, l'écluse de la Monnaie semblait boucher la vue de sa barre d'écume. Le long du Pont-Neuf, de grands omnibus jaunes, des tapissières bariolées, défilaient avec une régularité mécanique de jouets d'enfants. Tout le fond s'encadrait là, dans les perspectives des deux rives : sur la rive droite, les maisons des quais, à demi cachées par un bouquet de grands arbres, d'où émergeaient, à l'horizon, une encoignure de l'Hôtel de ville et le clocher carré de Saint-Gervais, perdus dans une confusion de faubourg ; sur la rive gauche, une aile de l'Institut, la façade plate de la Monnaie, des arbres encore, en enfilade. Mais ce qui tenait le centre de l'immense tableau, ce qui montait du fleuve, se haussait, occupait le ciel, c'était la Cité, cette proue de l'antique vaisseau, éternellement dorée par le couchant. En bas, les peupliers du terre-plein verdissaient en une masse puissante, cachant la statue. Plus haut, le soleil opposait les deux faces, éteignant dans l'ombre les maisons grises du quai de l'Horloge, éclairant d'une flambée les maisons vermeilles du quai des Orfèvres, des files de maisons irrégulières, si nettes, que l'œil en distinguait les moindres détails, les boutiques, les enseignes, jusqu'aux rideaux des fenêtres. Plus haut, parmi la dentelure des cheminées, derrière l'échiquier oblique

¹⁸ V. Angelika Corbineau-Hoffmann, op. cit., 129 : « La dernière phrase de cette citation apparaît comme le pressentiment de ce qui va suivre, s'avérant ainsi une sorte de prophétie. Étant donné que le couple ne dépasse jamais les limites du vieux Paris, le peintre sera désormais incapable d'atteindre et, à plus forte raison, de saisir artistiquement la capitale actuelle ».

¹⁹ Huile sur toile, http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2e/Paris%2C_Notre-Dame_vue_du_quai_de_la_Tournelle.jpg/800px-Paris%2C_Notre-Dame_vue_du_quai_de_la_Tournelle.jpg (date de la dernière consultation : 13-04-2015).

²⁰ Huile sur toile, Petit Palais, Paris, v. A. Rieger (2000) 538-539, fig. 9.

²¹ Huile sur toile, Musée Carnavalet, Paris – <http://home.eckerd.edu/~oberhot/paris/im-lepine-seine1865.jpg> (date de la dernière consultation : 13-04-2015).

des petits toits, les poivrières du Palais et les combles de la Préfecture étendaient des nappes d'ardoises, coupées d'une colossale affiche bleue, peinte sur un mur, dont les lettres géantes, vues de tout Paris, étaient comme l'efflorescence de la fièvre moderne au front de la ville. Plus haut, plus haut encore, par-dessus les tours jumelles de Notre-Dame, d'un ton de vieil or, deux flèches s'élançaient, en arrière la flèche de la cathédrale, sur la gauche la flèche de la Sainte-Chapelle, d'une élégance si fine, qu'elles semblaient frémir à la brise, hautaine mâtine du vaisseau séculaire, plongeant dans la clarté, en plein ciel (212-213).

Claude est fasciné par cette révélation de l'âme de Paris qu'il a découverte en contournant l'Île de la cité :

C'étaient des lumières vives, des ombres franches, une gaieté dans la précision des détails, une transparence de l'air vibrante d'allégresse. Et la vie de la rivière, l'activité des quais, cette humanité dont le flot débouchait des rues, roulait sur les ponts, venait de tous les bords de l'immense cuve, fumait là en une onde visible, en un frisson qui tremblait dans le soleil. Un vent léger soufflait, un vol de petits nuages roses traversait très haut l'azur pâlisant, tandis qu'on entendait une palpitation énorme et lente, cette âme de Paris épandue autour de son berceau (214).

Il en fait un premier croquis qui réunit toute une série de thèmes pré-impressionnistes et impressionnistes autour du « Paris qui travaille », déjà entrevu chez Jongkind et du « Paris qui s'amuse », celui des canoteurs, des baigneurs et baigneuses :

Brusquement, il se leva, se rassit avec une feuille de papier et un crayon, se mit à jeter des traits rapides, sous la clarté ronde et vive qui tombait de l'abat-jour. [...] Regarde ! je me plante sous le pont, j'ai pour premier plan le port Saint-Nicolas, avec sa grue, ses péniches qu'on décharge, son peuple de débardeurs. Hein ? tu comprends, c'est Paris qui travaille, ça ! des gaillards solides, étalant le nu de leur poitrine et de leurs bras... Puis, de l'autre côté, j'ai le bain froid, Paris qui s'amuse, et une barque sans doute, là, pour occuper le centre de la composition ; mais ça, je ne sais pas bien encore, il faut que je cherche... Naturellement, la Seine au milieu, large, immense...

Reprenons un par un ces motifs constitutifs du futur tableau qui se composent, de toute évidence, de différents éléments constituant le « musée imaginaire » de son créateur, Zola : avec les ouvriers et leurs charrettes sur les berges de la rive gauche au premier plan, ce Paris qui travaille a déjà pris forme dans le tableau de Johan Jongkind de 1852 évoqué précédemment ; un an plus tard, dans *Vue de Paris, la Seine, l'Estacade*, il prendra même presque toute la place et Notre-Dame, quant à elle, sera reléguée au second plan²².

Il est possible de se faire une idée très précise de cette vue de Paris à l'époque de Zola grâce aux photographies d'Édouard Baldus (1813-1889), comme celle de la *Seine avec ses ponts*,

²² Huile sur toile, Musée des Beaux Arts d'Angers – http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ef/P1020221_J.B._Jongking_Seine_Estacade_Mus%C3%A9_des_beaux-arts_Angers_reductwk.JPG/800px-P1020221_J.B._Jongking_Seine_Estacade_Mus%C3%A9_des_beaux-arts_Angers_reductwk.JPG (date de la dernière consultation : 13-04-2015).

dans le fond de Notre-Dame de Paris de 1860²³. Ce motif, pas moins classique que la « proue » de l'Île de la Cité, se trouve dès le XVIII^e siècle – avec des variantes plus ou moins importantes – chez toute une série de peintres, notamment chez Nicolas Ragueneau (1715–1793) et sa *Vue de Paris avec l'Île de la Cité* de 1763.²⁴ Et dans les tableaux de Stanislas Lépine, de petits personnages oisifs peuplent déjà les berges, comme l'accompagnateur du pêcheur allongé sur le *Quai de la Rapée* et l'homme qui promène son chien sur les berges dans sa *Vue du Pont d'Austerlitz* de 1865²⁵.

Dans les vues de l'Île de la Cité, le « Paris qui s'amuse » entre également en scène dès le XVIII^e siècle. Il a déjà inspiré William Turner (1775-1851) qui, pendant ses séjours à Paris, a choisi à plusieurs reprises le motif de l'Île de la Cité pour ses aquarelles dont voici deux exemples : dans la première, *Île de la Cité from the Seine*²⁶, probablement de 1802, date de son premier séjour prolongé à Paris, nous trouvons déjà une petite barque à l'emplacement de celle mentionnée dans le projet de Claude Lantier sur le premier plan d'eau formé par la Seine ; et la seconde, *The Pont Neuf and the Île de la Cité*²⁷, peinte vers 1833, est peuplée d'un grand nombre de flâneurs, beaucoup d'entre eux endimanchés pour accompagner un mariage, en promenade sur les berges. Notons que la vision de Turner de l'Île de la Cité comme un immense navire ancré au milieu de la Seine est très proche de celle que Claude Lantier développera un peu plus d'un demi-siècle plus tard.

Deux autres motifs s'accroîtront avec la vie moderne et les modes du « Paris qui s'amuse » : les canoteurs et les baigneurs. Un des passe-temps préférés des jeunes gens de la génération de Zola – et de Maupassant – est le canotage sur la Seine. Cette activité sportive en plein air joue un rôle central dans le premier roman de Zola, *Thérèse Raquin* (1868), et dans la vie et l'œuvre de Guy de Maupassant, comme par exemple dans le conte fantastique publié initialement en 1876 sous le titre *En canot*, et intégré en 1881, sous le nouveau titre *Sur l'eau*, dans le recueil qui contient *La Maison Tellier*. Pratiqué par de nombreux peintres impressionnistes, ce sport entrera également dans leur répertoire favori. C'est à cette nouvelle

²³ Photographie montée sur carton, The Metropolitan Museum of Art, New York – http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/77/%C3%89douard_Baldus%2C_Panorama_de_la_Cit%C3%A9%2C_circa_1860.jpg/800px-%C3%89douard_Baldus%2C_Panorama_de_la_Cit%C3%A9%2C_circa_1860.jpg (date de la dernière consultation : 13-04-2015)

²⁴ Huile sur toile, Getty Center, Los Angeles, CA : http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c5/Nicolas-Jean-Baptiste_Ragueneau%2C_A_View_of_Paris_with_the_%C3%8Ede_la_Cit%C3%A9_-_Getty_Museum.jpg/800px-Nicolas-Jean-Baptiste_Ragueneau%2C_A_View_of_Paris_with_the_%C3%8Ede_la_Cit%C3%A9_-_Getty_Museum.jpg (date de la dernière consultation : 13-04-2015).

²⁵ Huile sur toile, Musée Carnavalet, Paris, *L'Histoire de Paris par la peinture*, éd. par Georges Duby et Guy Lobrichon, Paris : Belfond 1988 , 290.

²⁶ Aquarelle, The British Museum, London – http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/TW0/TW0451_9.jpg (date de la dernière consultation : 13-04-2015).

²⁷ Aquarelle, The Tate Gallery, London – http://www.tate.org.uk/art/images/work/D/D24/D24683_9.jpg (date de la dernière consultation : 13-04-2015).

mode que nous devons toute une série de tableaux dont la *Partie de canotage* de 1877²⁸ de Gustave Caillebotte (1848-1894) et les vues du ‘spécialiste du canotage’, Ferdinand Gueldry (1858-1945), parmi lesquelles *Canotiers sur la Marne*²⁹.

Bien qu’il s’agisse d’un ‘sport d’hommes’, les compagnies féminines sont les bienvenues chez les canotiers d’*Argenteuil* de 1874 de Manet³⁰ ainsi que chez les *Canotiers à Chatou* de 1879 de Renoir³¹.

Visiblement, il y semble tout de même d’usage que les compagnes des canotiers soient vêtues et qu’une femme nue dans une barque de canotiers soit tout aussi insolite que celle de Manet dans son célèbre *Déjeuner sur l’herbe*, reflété dans *Plein air* de Claude Lantier³². Aussi n’est-ce pas une surprise que Sandoz mette en doute la « vraisemblance » de l’apparition d’une baigneuse nue dans la barque des canotiers au premier plan de l’*Île de la Cité* du protagoniste de *L’Œuvre* (v. *infra*).

Néanmoins, le motif de prédilection par excellence des peintres impressionnistes est la baigneuse nue ‘surprise’ en plein air que nous avons déjà aperçue au début dans *Torse nu, effet de soleil* de Renoir et dans le roman de Burty. Il n’est pas nécessaire d’en multiplier les exemples, car ce qui nous intéresse dans ce contexte, c’est sa transformation en symbole, à laquelle nous assisterons dans le tableau de Claude Lantier et qui occupera tout le dernier tiers du roman.

Son tableau est d’abord conçu en hommage du peintre à Paris : « Enfin, j’ai le fond, les deux trouées de la rivière avec les quais, la Cité triomphale au milieu, s’enlevant sur le ciel... [...] Rien au monde n’est plus grand, c’est Paris lui-même, glorieux sous le soleil... » (216), s’écrit-il. Dans l’embarras du choix dans lequel la Cité toujours changeante le plonge, Claude Lantier revient à sa première impression :

Mais, devant ces vingt Cités différentes, quelles que fussent les heures, quel que fût le temps, il en revenait toujours à la Cité qu’il avait vue la première fois, vers quatre heures, un beau soir de septembre, cette Cité sereine sous le vent léger, ce cœur de Paris battant dans la transparence de l’air, comme élargi par le ciel immense, que traversait un vol de petits nuages (232).

²⁸ Huile sur toile, collection privée – http://www.insecula.com/PhotosNew/00/00/09/37/ME0000093742_3.jpg (date de la dernière consultation : 13-04-2015).

²⁹ Huile sur toile, Musée de Cahors – http://www.galeriearyjan.com/docs/larges/mcith/mcith_350x350_Ferdinand-Gueldry_Canotiers-sur-la-Marne.jpg (date de la dernière consultation : 13-04-2015).

³⁰ Huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Tournai, Belgique – http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8d/Edouard_Manet_003.jpg/280px-Edouard_Manet_003.jpg (date de la dernière consultation : 13-04-2015).

³¹ Huile sur toile, National Gallery of Art, Washington – http://www.art-katroz.com/manet_etc/reproductions/canot_it.jpg (date de la dernière consultation : 13-04-2015).

³² Ces rapports ont été suffisamment commentés par la critique, si bien qu’il n’est pas nécessaire d’y revenir ici, v. mon résumé dans A. Rieger (2000), 336-338.

Après une longue série d'études, il veut enfin se mettre à la réalisation de son grand tableau, mais le paysage, la Cité rebelle, se refuse à l'artiste. Ses tentatives vaines de la maîtriser le poussent à en modifier la conception et à y ajouter un élément féminin. Sandoz surprend une esquisse,

[...] faite de verve, sans modèle, admirable encore de couleur. D'ailleurs, le sujet restait le même : le port Saint-Nicolas à gauche, l'école de natation à droite, la Seine et la Cité au fond. Seulement, il demeura stupéfait en apercevant, à la place de la barque conduite par un marinier, une autre barque, très grande, tenant tout le milieu de la composition, et que trois femmes occupaient : une, en costume de bain, ramant ; une autre, assise au bord, les jambes dans l'eau, son corsage à demi arraché montrant l'épaule ; la troisième, toute droite, toute nue à la proue, d'une nudité si éclatante, qu'elle rayonnait comme un soleil (235).

Face aux remontrances de son ami, le peintre s'obstine : « Jamais il n'en reparla, d'une obstination sourde, se contentant de gonfler le dos et de sourire d'un air embarrassé, lorsqu'une allusion disait l'étonnement de tous, à voir cette Vénus naître de l'écume de la Seine, triomphale, parmi les omnibus des quais et les débardeurs du port Saint-Nicolas » (236).

La revoilà, la Vénus fatale sortie des ondes de la Seine. Ce nu symbolique devra désormais porter tout le poids du symbole définitif, tout comme, par exemple, les nus allégoriques d'Eugène Delacroix (1798–1863). Avec la création de tableaux comme *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* en 1826³³, ce spécialiste du (presque) nu féminin allégorique avait apparemment prouvé qu'il était possible de le transfigurer en symbole définitif d'un pays, voire de toute une époque, comme avec *La Liberté guidant le peuple* sur les barricades de Paris (1830). Ainsi, dès le premier tiers du XIX^e siècle, Delacroix avait-il non seulement réussi à la rapprocher de la ville de Paris, mais encore à implémenter cette idée au cœur de la ville-même³⁴. Ces images ont fortement marqué la façon de voir et de concevoir l'art de la transfiguration de la femme nue en symbole. Pourquoi, malgré sa quête désespérée, n'était-elle pas – ou plus – possible pour Claude Lantier ?

Le peintre mutilera, fragmentera, détruira sa créature à plusieurs reprises jusqu'à ce que, « aveuglé de rage, d'un coup de poing terrible, il crève la toile » (246) avant de se résigner au fait que ce sera elle qui le tuera (265) lors de sa dernière tentative de transfigurer sa baigneuse

³³ Huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux – http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3e/La_Gr%C3%A8ce_sur_les_ruines_des_Missolonghi.jpg/398px-La_Gr%C3%A8ce_sur_les_ruines_des_Missolonghi.jpg (date de la dernière consultation : 13-04-2015).

³⁴ Huile sur toile, Musée du Louvre, Paris http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5d/Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_28_Juillet._La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg/747px-Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_28_Juillet._La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg (date de la dernière consultation : 13-04-2015).

nue en symbole. Avec elle, il a franchi le cap du Symbolisme. Sa version définitive et délétère ressemble fatalement aux *Salomé*³⁵ de Gustave Moreau (1826-1898) :

C'était à la Femme nue qu'il travaillait. [...] il peignait le ventre et les cuisses en visionnaire affolé, que le tourment du vrai jetait à l'exaltation de l'irréel; et ces cuisses se doraient en colonnes de tabernacle, ce ventre devenait un astre, éclatant de jaune et de rouge purs, splendide et hors de la vie. Une si étrange nudité d'ostensoir, où des pierreries semblaient luire, pour quelque adoration religieuse, [...] il se baissa encore pour tremper son pinceau, et fit flamboyer les aines, qu'il accusa de deux traits de vermillon vif (343).

Christine essaiera en vain de le rappeler une dernière fois à la réalité – « Mais, encore un coup, regarde-la donc, ta femme, là-haut! vois donc quel monstre tu viens d'en faire, dans ta folie! est-ce qu'on est bâtie comme ça? est-ce qu'on a des cuisses en or et des fleurs sous le ventre?... Réveille-toi, ouvre les yeux, rentre dans l'existence » (347) – mais n'obtient qu'une trêve:

Il s'éveillait enfin de son rêve, et la Femme, vue ainsi d'en bas, avec quelques pas de recul, l'emplissait de stupeur. Qui donc venait de peindre cette idole d'une religion inconnue? Qui l'avait faite de métaux, de marbres et de gemmes, épanouissant la rose mystique de son sexe, entre les colonnes précieuses des cuisses, sous la voûte sacrée du ventre? Était-ce lui qui, sans le savoir, était l'ouvrier de ce symbole du désir insatiable, de cette image extra-humaine de la chair, devenue de l'or et du diamant entre ses doigts, dans son vain effort d'en faire de la vie? (347).

Ce pas de la baigneuse nue au nu mythique, symbole de Paris, est un pas légitime dans la direction du symbolisme tel qu'il s'était déjà accompli dans l'atelier de Gustave Moreau et d'autres au moment de la création du roman³⁶. Mais le naturaliste Zola refuse ce (faux) chemin à son protagoniste et le met à mort, « la face tournée vers le tableau, tout près de la Femme au sexe fleuri d'une rose mystique comme s'il lui eût soufflé son âme à son dernier rôle » (347). Avant de la détruire à son tour, Sandoz conclut en porte-parole de Zola : « Cette Femme, [...], c'est elle qui l'a étranglé. [...] Seule, la vérité, la nature, est la base possible, la police nécessaire, en dehors de laquelle la folie commence » (358).

La recomposition de ce « puzzle » qui constitue la dernière version de l'Île de la Cité de Claude Lantier se lit comme un parcours en raccourci de l'histoire de l'art français et parisien, avec un accent mis sur la deuxième moitié du XIX^e siècle, y compris l'Impressionnisme. Au moment précis où se trouve Claude Lantier, les procédés que cet art a développés, même en les multipliant et en les superposant en un seul tableau, ne suffisent déjà plus pour représenter la

³⁵ V. Pierre-Louis Mathieu, *Tout l'œuvre peint de Gustave Moreau*, Paris : Flammarion 1991, 98 . Fig. 18 : no. 183 (pl. XX) et fig. 19 : no. 186 et pl. XXI.

³⁶ Pour le rôle de Salomé dans l'art Fin de siècle v. la somme de Sandra Walz, *Tänzerin um das Haupt. Eine Untersuchung zum Mythos « Salome » und dessen rezeption durch die europäische Literatur und Kunst des Fin de siècle*, München: Martin Meidenbauer 2008 et en particulier: « 3.2 Gustave Moreaus Salome-Leidenschaft im Spiegel der Dekadenz », 312-327.

ville de Paris dans toute sa modernité. Une des réponses possibles pourrait être donnée par le Symbolisme, mais cette voie est fermée au protagoniste de *L'Œuvre* par le créateur même.

En fin de compte, Claude Lantier y est non seulement puni d'avoir conçu un chef-d'œuvre « trop plein », mais encore de n'avoir pas su comprendre les signes du temps : il a négligé le fait que la modernité ne permet plus de créer une vision universelle de la ville de Paris. Pour lui, la voie royale pour saisir l'insaisissable, pour représenter l'irreprésentable semble d'abord mener tout droit au symbole et terminer en cul-de-sac. Le symbole par excellence de cette ville moderne étant la femme moderne, la Parisienne, ce 'symbole impossible' est d'abord figuré par son portrait fragmentaire et devra, dans l'art, bientôt faire place à une vision globalement fragmentaire de la ville, au renoncement à la *mimesis*. La seule voie ouverte semble désormais celle de la fragmentation, le fragment ayant ainsi trouvé sa place et sa fonction précise de renvoi à un tout insaisissable dans sa totalité : la ville de Paris.

Bibliographie

Textes

Burty, Philippe, *Grave imprudence*, Paris : G. Charpentier 1880

Zola, Émile, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, éd. par Henri Mitterand, Paris : Gallimard 1960-1966, 4 vols.; vol. 4, 11-363 et 1337-1485 : *L'Œuvre*.

Critique

Bartlett Maurice, Arthur, *The Paris of the Novelists*, Port Washington/N.Y. – London : Kennikat Press² 1973 (réimp. de l'éd. New York : Doubleday, Page & Co. 1919, 150.

Brady, Patrick, « Mutilation, Fragmentation, Creation : Zola's Ideology of Order », in : *Émile Zola and the Arts* (1988), 115-122.

Brady, Patrick, « Womb-envy, Counterscript, and Subversion : From *L'Œuvre* to *Les Nœuds d'argile* », *L'Esprit Créateur* 25 (1985), 59-70.

Corbineau-Hoffmann, Angelika, « Le Paris de Zola / Le Paris des impressionnistes : Une métropole en mouvement », in : *Paris, créations d'un espace culturel* (2011), 125-141.

Dictionnaire de biographie française, éd. par M.Prévost et Roman d'Aenat, Paris : Letourey 1954.

Les Écrivains devant l'impressionnisme. A. Silvestre, P. Burty, J.-A. Castagnary, E. Chesneau, J. Claretie, S. Mallarmé, E. Duranty, Bertall, É. Zola, G. Rivière, C. Lemonnier, T. Duret, C. Ephrussi, J.K. Huysmans, P. Bourget, F. Champsaur, J. Laforgue, O. Mirbeau, E. Verhaeren, G. de Maupassant, P. Adam, F. Fénelon, hg. v. Denys Riout, Paris : Macula 1989.

L'Histoire de Paris par la peinture, éd. par Georges Duby et Guy Lobrichon, Paris : Belfond 1988.

Jullien, Dominique, « Le 'Ventre' de Paris : pour une pathologie du symbolisme dans *L'Œuvre* d'Émile Zola », *French Forum* 17 (1992), 281-299.

Kruse, Margot, « Motiv und Fuktion : Das gemalte Porträt in den Romanen *Thérèse Raquin* von Zola und *Pierre et Jean* von Maupassant », in : *Literatur : Geschichte und Verstehen. Festschrift für Ulrich Mölk zum 60. Geburtstag*, éd. par Hinrich Hudde, Udo Schöning et Friedrich Wolfzettel, Heidelberg : C. Winter 1997 (Studia Romanica 87), 463-487.

- Malraux, André, *Psychologie de l'art. Le Musée imaginaire*, Genève : Albert Skira 1947.
- Mathieu, Pierre-Louis, *Tout l'œuvre peint de Gustave Moreau*, Paris : Flammarion 1991.
- Olrik, Hilde, « Œil lésé, corps morcelé. Réflexions à propos de *L'Œuvre* d'Émile Zola », *Revue Romane* 11 (1976), 334-357.
- Paris, créations d'un espace culturel. Actes de la section 25 du 7ème. Congrès de l'Association des Francoromanistes Allemands : « ville, culture, espace » à Essen, 29/09 au 02/10/2010*, éd. par Angelica Rieger, Angelika Corbineau-Hoffmann et Anne Laporte, Aachen : Shaker 2011 (ARA 4).
- Rieger, Angelica, *Alter Ego. Der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle*, Köln - Wien : Böhlau 2000 (Pictura et Poesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst 14)
- Rissler-Pipka, Nanette, *Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion [Elektronische Ressource] : Beispiele intermedialer Vernetzung von Literatur, Malerei und Film*, München: Fink 2005.
- Schmelmer, Eva, « Paris, 'vu à travers un tempérament' : Correspondances artistiques dans la représentation de la ville moderne chez Zola et ses amis-peintres », in : *Paris, créations d'un espace culturel* (2011), 143-164.
- Steinmetz, Jean-Luc, « La Preuve par la femme (sur *L'Œuvre* de Zola) », in : id., *Le Champ d'écoute. Essais critiques*, Neuchâtel : A la Braconnière 1985, 233-252.
- Vinken, Barbara, « Pygmalion à rebours : Fétichisme in Zolas *Œuvre* », in : *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, éd. par Mathias Mayer et Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. : Rombach 1997, 593-621.
- Walz, Sandra, *Tänzerin um das Haupt. Eine Untersuchung zum Mythos « Salome » und dessen rezeption durch die europäische Literatur und Kunst des Fin de siècle*, München: Martin Meidenbauer 2008.
- Woodward, Suzanne, « Le sang de *L'Œuvre* », *Cahiers Naturalistes* 65 (1991), 169-176.