

*Anna Kaczmarek-Wisniewska*

Université d'Opole  
akaczmarek@uni.opole.pl

## LES FEMMES PEINTRES DANS LES ROMANS ET LES NOUVELLES ZOLIENNES : ARTISANES OU ARTISTES ?

“Women Painters in Emile Zola’s Novels and Short Stories: Artisans or Artists?”

**SUMMARY** – Art is considered by Emile Zola as one of the crucial values, as well in his life as in his work. It appears there in many different ways: practical (collecting paintings, friendship with artists) and theoretic (critical writings on art). One of the consequences of the author’s passion for art are literary characters of male and female painters in several novels of his *Rougon-Macquart* series and some of his short stories. The paper focuses on a few characters of women painters, taking into consideration Zola’s opinion about female creation, its position and its value compared to the work of men. Christine Hallegrain from *The Masterpiece*, Clotilde Rougon from *Doctor Pascal* and Mrs Sourdis from an eponymic short story are used to prove that even the most gifted woman is not able to achieve the level of a male performance, as the value of the genuine art consists of the very element of male genius. This is why women painters can never be considered as artists, they are always just artisans.

**KEYWORDS** – Zola, painting, woman, artisan, artist.

„Kobiety-malarki w powieściach i nowelach E. Zoli: rzemieślniczki czy artystki?”

**STRESZCZENIE** – Sztuka stanowi jedną z kluczowych wartości zarówno w życiu, jak i w twórczości Emila Zoli, przybierając wiele różnych aspektów praktycznych (kolekcjonerstwo, przyjaźnie z artystami), jak i teoretycznych (teksty krytyczne na temat malarstwa). Jedną z konsekwencji takiego stanu rzeczy są literackie kreacje postaci malarzy i malarek w powieściach z cyklu *Rougon-Macquartowie* oraz w nowelach tego autora. Artykuł analizuje kilka postaci kobiet-malarek w kontekście poglądów Zoli na twórczość kobiecą, jej pozycję i wartość w porównaniu do twórczości mężczyzn. Krystyna Hallegrain, bohaterka *Dziela*, Klotylda Rougon z *Doktora Pascala* oraz pani Sourdis z eponimicznej noweli stanowią ilustrację tezy, że nawet najbardziej utalentowana artystycznie kobieta nigdy nie dorówna mężczyźnie, ponieważ wartość prawdziwej sztuki polega na obecności w niej pierwiastka męskiego geniuszu. Dlatego malarki w tekstach Zoli nie mogą pretendować do miana artystek, na zawsze pozostając rzemieślniczkami.

**SŁOWA KLUCZOWE** – Zola, malarstwo, kobieta, artysta, rzemieślnik.

Collectionneur de tableaux et ami des peintres, connaisseur et critique d’art, gardant toujours « un œil sur l’évolution des thèmes et des formes de la peinture »<sup>1</sup>, Émile Zola a consacré à la thématique de l’artiste et de son métier

---

<sup>1</sup> H. Mitterrand, Notice à *Madame Sourdis*, in : É. Zola, *Nouvelles noires*, édition d’Henri Mitterrand, Paris, Le Livre de Poche, 2013, p. 185.

de nombreux écrits théoriques et critiques (dont *Mon Salon* datant de 1866), quelques nouvelles (parmi lesquelles *Madame Sourdis* publiée en 1880) et un roman entier, le quatorzième de la série des *Rougon-Macquart*, intitulé *L'Œuvre* (1886). Si les protagonistes principaux de ces textes, tant ceux de fiction que ceux de critique, sont toujours des hommes, il n'est pas rare de retrouver à leurs côtés des femmes qui, un pinceau à la main, se mettent à exercer des œuvres picturales. Observer de plus près le travail de ces femmes peintres nous paraît une entreprise intéressante : quel est leur statut au sein de l'œuvre zolienne ? Quelles tâches réalisent-elles ? À quels résultats elles aboutissent ? Ont-elles le droit au titre d'« artistes », ou bien sont-elles de simples « artisanes », des exécutrices de second rang, qui peignent pour s'amuser, pour s'occuper ou sans aucune raison déterminée ?...

Pour répondre à ces questions, en premier lieu penchons-nous un instant sur les principes esthétiques de l'époque. Dans un article intitulé *Du rang des femmes dans les arts*, publié dans la *Gazette des beaux-arts* en 1860, Léon Lagrange constate fermement : « L'aptitude des femmes pour les beaux-arts est un fait ; leur droit de devenir artistes ne peut être contesté [...] »<sup>2</sup>. L'auteur y décrit les avantages et les inconvénients des différentes activités artistiques féminines en vigueur (musicienne, comédienne, dessinatrice, peintre, sculpteur, graveur) et postule un enseignement plus large et plus approfondi du dessin aux jeunes filles. Car, selon lui, non seulement « [d]ans le nombre des états réservés aux femmes, il en est pour lesquels le dessin serait utile ou même nécessaire »<sup>3</sup>, mais aussi, s'adonner au dessin et/ou à la peinture est une activité tout à fait convenable pour une femme honnête.

En effet, suivant Lagrange, l'exercice de la peinture sauve la femme des dangers qu'encourt une musicienne ou une comédienne, exposée aux regards masculins qui offensent sa pudeur. Pour celle qui peint, « ses œuvres seules ont affaire avec le public. Sa personne est sacrée ; nul ne viendra soulever le voile qui cache son visage ; nul ne lui criera de se montrer »<sup>4</sup>. Ainsi, faire de la peinture n'arrache pas la femme à l'espace privé auquel elle appartient par excellence et ne nuit pas à son rôle social traditionnel :

Jeune fille, elle pourra veiller, chaste et pure, au coin d'un foyer solitaire ; épouse, – car elle peut sans dérision être épouse, – elle ne verra pas disputer par d'autres [...] ses sourires et ses tendresses ; mère, – car elle peut sans déshonneur devenir mère, – elle élèvera ses enfants sous un nom qu'ils ne seront jamais tentés de mépriser<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> L. Lagrange, « Du rang des femmes dans les arts », *Gazette des beaux-arts : la doyenne des revues d'art*, 1860, n° 8, p. 42-43, [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gba1860\\_4/0042](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gba1860_4/0042) (consulté le 20.07.2016).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

De plus, cette activité artistique possède le mérite de préserver la valeur féminine la plus importante, à savoir la dignité, la « réputation », car ce n'est pas la personne de l'artiste qui est rendue publique, donc vulnérable, mais son œuvre : « La critique ne s'attaquera qu'à ses œuvres, et l'éloge, si elle le mérite, lui sera donné dans des termes qu'elle pourra lire sans rougir »<sup>6</sup>.

Or, cet éloge de la peinture en tant qu'une activité adéquate aux femmes n'est qu'apparent. Il ne faut pas oublier qu'un ou deux ans à peine se sont écoulés depuis que Jules Michelet avait publié *L'Amour* (1858) et *La Femme* (1859), et que la conception de la femme lancée par ces deux ouvrages, celle d'une « éternelle mineure » qui n'est apte qu'à l'imitation et à la reproduction, sans être en aucune mesure créatrice, fait fureur. Ainsi, Lagrange vient vite adoucir ses constatations audacieuses : d'abord, il déclare que « la femme peintre [...] ne produira pas de grandes toiles »<sup>7</sup>, et ensuite, il détermine, de façon très détaillée, les types d'images et les techniques artistiques qui conviennent aux femmes ; tout en indiquant que celles-ci doivent réaliser uniquement les œuvres « qui correspond[ent] si bien au rôle d'abnégation et de dévouement que la femme honnête remplit sur la terre, et qui est sa religion »<sup>8</sup>, il précise :

[...] le génie mâle n'a rien à redouter du goût féminin. Au premier les grandes conceptions architecturales, la statuaire, la peinture dans son expression la plus élevée, la gravure des œuvres qui exigent la plus haute conception de l'idéal, en un mot, le grand art. Aux femmes, les genres que les femmes ont de tout temps préférés : le portrait [...] ; le pastel [...] ; la miniature [...] ; les fleurs, ces prodiges de grâce et de fraîcheur, avec lesquelles la femme seule peut lutter de fraîcheur et de grâce ; le genre et toutes ses variétés, depuis les poétiques rêveries [...] et les scènes familiales [...] jusqu'aux animaux [...] Aux femmes, enfin, ces arts secondaires [...] qui conviennent spécialement à leur nature et à leur caractère. Car le génie de l'homme souffre de s'enfermer dans un genre trop étroit [...], [tandis que] la femme se contente du second rang [...]<sup>9</sup>.

Comme preuve de la véracité de cette théorie, la nature elle-même est citée, opposant l'homme fait pour les grandes prouesses et la femme créée pour vivre dans son ombre et exécuter de petites tâches :

L'homme n'est pas fait pour la vie exclusivement sédentaire ; la femme, au contraire, la supporte sans inconvénient [...] Ses doigts agiles, habitués à tenir l'aiguille, se prêtent plus facilement aux menues opérations, à l'emploi des petits outils, à la succession des mouvements imperceptibles [...],

dit Lagrange<sup>10</sup>.

Tout moderne qu'il soit en tant que critique d'art, Émile Zola n'en est pas moins un grand admirateur de Michelet et de son argumentation « naturelle » à propos des

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 36.

capacités intellectuelles et artistiques féminines. En 1897, il écrira un court texte d'une quinzaine de lignes intitulé *Sur le féminisme* ; faisant partie de la *Nouvelle campagne* menée par l'écrivain dans *Le Figaro*, ces quelques phrases semblent confirmer que leur auteur approuve pleinement les préjugés de son époque :

Ce que je pense du féminisme ? [...] Je m'en remets à la nature, comme en toutes questions. La femme, ainsi que l'homme d'ailleurs, ne sera jamais que ce que la nature veut qu'elle soit. Le reste [...] ne saurait être qu'anormal, dangereux, et d'une parfaite vanité [...]. Dans l'ordre de la justice, dans l'ordre du bonheur, certes la femme doit être égale de l'homme. Mais, si, physiologiquement, elle est autre, c'est que sa fonction est autre, et elle ne peut que s'atrophier et disparaître à tenter d'en sortir<sup>11</sup>.

Si donc, comme Michelet l'a constaté, la nature attribue à la femme une position d'imitatrice, il faut bien qu'elle y reste ; autrement, l'ordre naturel serait perturbé et la femme en sortirait affaiblie, voire dégénérée. Ainsi, une première réponse à la question posée par le titre de la présente esquisse semble surgir de la théorie même de l'esthétique approuvée par le romancier : par principe, semble dire Zola, la femme, faite pour copier, n'est point apte à créer. L'observation des personnages zoliens des femmes peintres va-t-elle confirmer ou bien contester cette conclusion ?

Ce que l'écrivain appelle – avec un certain mépris – le « talent femelle », n'a, dans ses écrits, que deux issues possibles. La première, qui pourrait être qualifiée de « contrefaçon », consiste en décoration des objets, coloriage des planches et des croquis à thèmes divers ou copiage des tableaux célèbres ; la seconde, que nous nous permettons de désigner comme « création guidée », aboutit à de jolies toiles que caractérise pourtant « une grâce un peu mièvre » et « une facture amollie »<sup>12</sup>. Quant au courant de la « contrefaçon », il est représenté, chez Zola, par deux protagonistes féminines des romans : il s'agit de Christine Hallegrain (*L'Œuvre*) et de Clotilde Rougon (*Le Docteur Pascal*). Malgré les origines et les conditions de vie différentes, elles ont beaucoup en commun en tant que peintres : toutes les deux ne peignent qu'à l'aquarelle, sans oser s'attaquer à l'huile, et toutes les deux n'exercent que des travaux de second rang, reproduisant plusieurs fois les mêmes motifs ou coloriant des esquisses, souvent faites par quelqu'un d'autre. Elles semblent réaliser parfaitement le postulat pathétique de Lagrange, exprimé en termes suivants :

L'art plastique, en effet, a cela de beau et de grand, qu'il n'habite pas seulement les sommets, il descend par une pente douce jusqu'aux détails les plus intimes et les plus familiers de la vie [...]. Quelle main plus délicate saura mieux décorer les porcelaines fragiles dont nous aimons à nous entourer ? Qui reproduira sur l'ivoire, avec un sentiment plus exquis de la tendresse maternelle, les traits d'un enfant aimé [...] ?<sup>13</sup>

<sup>11</sup> É. Zola, *Sur le féminisme*, in : idem, *Œuvres complètes*, t. XIV : *Chroniques et Polémiques II*, Paris, Claude Tchou, 1970, p. 844.

<sup>12</sup> É. Zola, *Madame Sourdis*, in : idem, *Nouvelles noires*, *op. cit.*, p. 167. Toutes les citations de la nouvelle viennent de cette édition et seront désormais indiquées dans le texte par l'abréviation (MS, numéro de la page).

<sup>13</sup> L. Lagrange, *op. cit.*, p. 33.

Christine Hallegrain, fille d'un militaire de province et d'une Parisienne, a passé plusieurs années chez les Sœurs de la Visitation à Clermont, élevée en demoiselle, car sa mère tenait beaucoup à ce que sa fille obtienne une éducation solide en beaux-arts. Mme Hallegrain elle-même, pour compléter sa maigre pension, faisait des éventails qu'elle peignait à l'aquarelle. Devenue orpheline à dix-huit ans, Christine a accepté un poste de lectrice chez une vieille dame, à Paris ; lors d'une rencontre fortuite avec le peintre Claude Lantier, elle lui raconte les détails de son éducation artistique :

Maman [...] me gâtait, il n'y avait rien de trop beau pour moi, j'avais des professeurs de tout ; et je profitais si peu, d'abord j'étais tombée malade, puis je n'écoutais pas, toujours à rire, le sang à la tête... La musique m'ennuyait, des crampes me tordaient les bras au piano. C'est encore la peinture qui allait le mieux<sup>14</sup>.

Le peintre lui ayant demandé les détails de son art, elle lui répond d'une façon qui montre qu'elle est tout à fait consciente du niveau plutôt médiocre de ses productions : « [...] je ne sais rien, rien du tout... Maman, qui avait beaucoup de talent, me faisait faire un peu d'aquarelle, et je l'aidais parfois pour les fonds de ses éventails... Elle en faisait de si beaux ! » (*O*, 28). En fille intelligente et consciencieuse, qui sait que, faute de talent, elle n'a pas pu profiter de ses leçons, elle se moque gentiment des résultats de son éducation manquée, se désignant comme « une musicienne fameuse qui en était restée aux *Petits bateaux* ; une aquarelliste prodige, qui ratait les arbres, parce que les feuilles étaient trop difficiles à imiter » (*O*, 126). Devenue la maîtresse, puis l'épouse de Claude, elle renonce complètement à l'exercice de cet art qui l'ennuie ; au bout de quelques années, le nouvel art dont Claude est le représentant et qui l'avait beaucoup effrayée lors de leur première rencontre, lui fait condamner définitivement l'aquarelle et admirer la peinture impressionniste à l'huile à laquelle elle ne s'essayera pourtant jamais. Ainsi, n'ayant jamais pu être artiste, Christine renonce même, de son propre gré, à être artisanne.

Pour Clotilde Rougon, les choses ne se présentent pas de la même manière. Certes, elle s'adonne généralement à un travail que, une fois encore, résumant parfaitement les propos de Léon Lagrange : « [...] pour descendre au métier même, où trouver ailleurs que chez les femmes la patience et le soin qu'exige le coloriage des planches de botanique, des images de piété, des estampes de toute espèce ? »<sup>15</sup>. En effet, Clotilde, employée comme secrétaire et assistante par son oncle Pascal Rougon, médecin et savant, s'occupe, entre autres, d'illustrer ses ouvrages de botanique, en faisant des dessins de plantes qu'elle copie sur la nature. Le lecteur la rencontre dès la seconde page du roman, « tout entière au pastel qu'elle sabrait [...] de larges

<sup>14</sup> É. Zola, *L'Œuvre*, Paris, Fasquelle, 1983, p. 28. Toutes les citations du roman viennent de cette édition et seront désormais indiquées dans le texte par l'abréviation (*O*, numéro de la page).

<sup>15</sup> L. Lagrange, *op. cit.*, p. 33.

coups de crayon »<sup>16</sup>. En effet, Pascal lui confie souvent ce travail, « des dessins, des aquarelles, des pastels, qu'il joignait ensuite comme planches à ses ouvrages », car « elle apportait, dans ces sortes de copies, une minutie, une exactitude de dessin et de couleur extraordinaire ; à ce point qu'il s'émerveillait toujours d'une telle honnêteté [...] » (*DP*, 14). Contrairement à Christine, elle a donc du talent pour cette peinture figurative, ne serait-ce qu'une imitation de la nature, et bien que, d'habitude, elle ne fasse que des types d'images que Lagrange avait qualifiées comme « décentes ». En tant qu'illustratrice, Clotilde peut donc être considérée comme une artisane douée.

Mais la jeune femme a du tempérament et de la fantaisie, ce qui la pousse parfois à lâcher les rênes de son imagination, à abandonner les « copies exactes et sages » au profit des « fleurs imaginaires, des fleurs de rêve, extravagantes et superbes » (*DP*, 15). Elle satisfait son « besoin de s'échapper en fantaisies folles » en passant brusquement de la reproduction à la création, à « cette floraison extraordinaire, d'une fougue, d'une fantaisie telles que jamais elle ne se répétait » (*DP*, 15). Si l'on lui demande la signification de ces images, elle répond qu'elle « n'en sait rien » (*DP*, 15), ce qui, du coup, place cet art momentanément du côté de l'abstrait, et fait d'elle une artiste.

En effet, Clotilde n'est pas qu'une illustratrice ou une copiste ; la preuve la plus évidente en est le pastel qu'elle fait en l'honneur de sa relation amoureuse avec son oncle et qui fait allusion au tableau classique de Louis-Gabriel Bourbon-Leblanc, *David et Abisaïg*, qui, selon elle, préfigure leur amour. Si elle emprunte au peintre le motif et le décor, elle les montre pourtant à sa façon, effectuant « une de ces compositions envolées où l'autre elle-même, la chimérique, mettait son goût du mystère » (*DP*, 268), ce qui confirme encore une fois ses capacités créatives :

Et c'était une évocation de rêve [...]. Pascal la plaisantait, ému derrière elle, devinant bien ce qu'elle entendait faire. [...] le vieux roi David, c'était lui, et c'était elle, Abisaïg, la Sunamite. Mais ils restaient enveloppés d'une clarté de songe, c'étaient eux divinisés, [...] avec des traits allongés par l'extase, haussés à la béatitude des anges, avec un regard et un sourire d'immortel amour (*DP*, 269).

Clotilde est donc en même temps une artisane de talent et une artiste timide – si elle ose se lancer dans la création, elle n'essaie pourtant pas de dépasser les cadres du convenable et d'aborder des sujets originaux ou « non féminins ». Ainsi, le tableau qu'elle copie devient sous ses doigts une scène de genre, à laquelle Pascal lui-même reproche le manque de réalité : « te voilà encore partie pour le rêve », dit-il (*DP*, 269).

Quant au courant de la « création guidée », il est représenté, dans l'œuvre zolienne, par Adèle Sourdis, personnage de la nouvelle *Madame Sourdis*, dont le sort semble bien différent de ceux des deux héroïnes analysées. Cette épouse d'un peintre talentueux mais paresseux peint d'abord des aquarelles, pour ensuite

<sup>16</sup> É. Zola, *Le Docteur Pascal*, Paris, Fasquelle, 1977, p. 10. Toutes les citations du roman viennent de cette édition et seront désormais indiquées dans le texte par l'abréviation (*DP*, numéro de la page).

aider son mari à terminer les tableaux qu'il a abandonnés, pris d'une « invincible paresse » (*MS*, 161). Adèle, dont la pratique de l'aquarelle a affiné l'œil et la main, intervient d'abord seulement lorsque « le gros travail [est] fait » et qu'il ne reste que des détails ou des fonds à terminer ; ainsi, « il fut entendu qu'elle se chargerait de finir les fonds » (*MS*, 162, 164), et ensuite Sourdis « rev[ien-drait] sur le travail d'Adèle, en lui donnant les vigueurs de touche et les notes originales qui manquaient » (*MS*, 165). La pensée de Zola semble donc claire : même si la femme possède une certaine habileté qui lui permet d'exercer le travail de moindre importance, elle manque toujours de « vigueur » et des « notes originales » qui restent une capacité entièrement masculine. C'est pourquoi les tableaux peints par les deux époux sont signés seulement du nom du mari, le travail de la femme disparaissant complètement. Un tel procédé est d'ailleurs conforme au souhait d'Adèle : « elle lui fit jurer de ne pas révéler sa part de travail ; ça ne valait pas la peine, ça la gênerait » (*MS*, 165). Les résultats de cette collaboration sont formidables : les tableaux semblent combiner le masculin et le féminin, le *yin* et le *yang* ; la plupart de critiques et le public constatent que « les fonds ont une légèreté et une finesse incroyables et les premiers plans s'enlèvent avec beaucoup de vigueur » (*MS*, 166).

Il en a pourtant quelques-uns qui se sont rendu compte de la différence entre le premier tableau de Sourdis, qu'il avait peint tout seul, une œuvre « plus lâchée, plus rude, mais plus personnelle », et ceux d'à présent : « le talent [de Sourdis] s'était affermi et élargi, [...] [mais on] y sentait un équilibre plus banal, un commencement au joli et à l'entortillé » (*MS*, 166). Cette tendance devient de plus en plus visible, car Adèle, travaillant toujours davantage à chaque nouveau tableau, finit par remplacer complètement son mari au chevalet, tout en gardant les apparences du partage traditionnel des rôles et des capacités :

Ferdinand, le talent mâle, restait l'inspirateur, le constructeur ; c'était lui qui choisissait les sujets et qui les jetait d'un trait large, en établissant chaque partie. Puis, pour l'exécution, il cédait la place à Adèle, au talent femelle, en se réservant toutefois la facture de certains morceaux de vigueur. [...] Mais [puisque] sa faiblesse s'aggravait, [...] il s'abandonna, il laissa Adèle l'envahir [...] peu à peu, il ne touch[a] que de loin un pinceau (*MS*, 169, 175).

Vient enfin le moment où Sourdis devient « un roi constitutionnel qui régnait sans gouverner » (*MS*, 174), et c'est Adèle qui « exécut[e] tout le travail matériel » : [...] « c'était Adèle qui composait, qui dessinait et peignait, sans [...] demander conseil [à Ferdinand] » (*MS*, 177, 182). D'ailleurs, l'échec définitif de Sourdis en tant que peintre est inévitable : après une période où « le dégoût de la peinture, [...] une répugnance physique » (*MS*, 177) l'ont tenu loin de l'atelier, il se remettra à peindre, mais ce sera trop tard, car un inversement total des rôles s'est opéré dans le ménage : maintenant, Mme Sourdis gère tout, les commandes, leur exécution et leur envoi chez les clients, tandis que Ferdinand, assis dans un

coin de l'atelier, finit par faire des aquarelles. Et Zola de conclure : « Adèle avait mangé Ferdinand, c'était fini » (*MS*, 180).

Le triomphe de la femme peintre se fait donc, selon l'auteur, au détriment de l'homme artiste qu'elle « dévore ». Mais ce triomphe n'est qu'apparent, car il entraîne un affaiblissement, une dégringolade du vrai art : si Mme Sourdis « avait pris la facture de son mari », ses tableaux prennent pourtant « une odeur vague de puritanisme, une correction bourgeoise », un « air pudibond et pincé » (*MS*, 170) qui ne plaît pas aux critiques plus raffinés. Certes, ces toiles, admirées par le public peu exigeant, se vendent bien et contribuent à la renommée de Sourdis, et, par conséquent, à l'aisance financière du ménage ; mais aux yeux des vrais connaisseurs, tel Rennequin, un ami du couple, elles sont sans valeur :

Laissez donc ! cria-t-il. [...] Cela n'a plus ni flamme, ni originalité d'aucune sorte. Ah ! c'est joli, c'est facile, cela je vous l'accorde ! Mais il faut vendre de la chandelle pour avoir le goût de cette facture banale, relevée par je ne sais quelle sauce compliquée, où il y a de tous les styles, et même de toutes les pourritures de style... [...] Non, ce n'est pas lui... Non, ce n'est pas lui... (*MS*, 179).

L'expression « c'est joli, c'est facile » s'avère ici particulièrement révélatrice : il n'y a aucun doute que, pour Zola, l'habileté et la maîtrise des techniques ne relèvent pas de l'art, mais du métier, suite à quoi une « image habile » n'est pas un « tableau », mais l'œuvre d'un « ouvrier », d'un « faiseur » et non d'un artiste, quel que soit son sexe. En effet, il est intéressant d'observer que beaucoup de remarques critiques que Zola-romancier et nouvelliste prononce à l'égard des femmes peintres reprennent, souvent presque mot à mot, ses écrits journalistiques concernant les auteurs masculins reçus aux Salons des années 1860. Dans une chronique intitulée *Nos peintres au Champ-de-Mars* (« La Situation », le 1<sup>er</sup> juillet 1867), il écrit ces mots écrasants adressés à Jean-Léon Gérôme, néoclassiciste et représentant de la peinture académique, très à la mode à l'époque :

Eh ! Non, monsieur, vous n'avez pas fait un tableau. C'est là, si vous le voulez, une image habile, un sujet plus ou moins spirituellement traité, une marchandise à la mode. Mais jamais un ébéniste ne croit avoir fait une œuvre d'art lorsqu'il a établi élégamment et marqueté un petit meuble de salon. Vous êtes cet ébéniste ; vous savez à merveille votre métier ; vous avez dans les doigts une habileté prodigieuse. Voilà votre talent d'ouvrier. [...] – Vous n'avez ni souffle, ni caractère, ni personnalité d'aucune sorte. [...] On sent que vous êtes à votre besogne comme un manœuvre est à sa tâche [...] <sup>17</sup>.

Face à de telles œuvres, la visite du Salon dont le jury « n'a pas voulu des toiles fortes et vivantes, des études faites en pleine vie et en pleine réalité » <sup>18</sup>, de-

<sup>17</sup> É. Zola, *Nos peintres au Champ-de-Mars*, in : idem, « Ah ! Vivre indigné, vivre enragé !... » quarante ans de polémiques, édition préparée par Jacques Vassevière, Paris, Le Livre de Poche, 2013, p. 48-49.

<sup>18</sup> É. Zola, *Le jury*, in : idem, « Ah ! Vivre indigné, vivre enragé !... »..., *op. cit.*, p. 31.

vient une expérience qui non seulement ne représente rien d'enrichissant pour le visiteur, mais encore décourage les vrais artistes, étant donné que

[o]n reçoit les médiocrités. On couvre les murs de toiles honnêtes et parfaitement nulles. De haut en bas, de long en large, vous pouvez regarder : pas un tableau qui choque, pas un tableau qui attire. On a débarbouillé l'art, on l'a peigné avec soin ; c'est un brave bourgeois en pantoufles et en chemise blanche<sup>19</sup>.

Un autre aspect de cet « embourgeoisement », de cet aplatissement de l'art n'est pas moins condamnable : c'est sa « rentabilité », le soin des artistes de peindre de sorte que leur œuvre puisse « se vendr[e] cinquante ou soixante mille francs, et [que] les reproductions qu'on en fera inonde[nt] Paris et la province, et serv[ent] des rentes à l'auteur et à l'éditeur »<sup>20</sup> – les tableaux peints de cette façon n'ont-ils pas enrichi les Sourdis ?... Mais, semble dire Zola, être reçu par un jury médiocre et vendre assez de toiles pour parvenir à en vivre ne signifie point être un artiste ; bien au contraire, un tel peintre « livre un tableau au public comme un cordonnier livre une paire de bottes fines à un client »<sup>21</sup>, se transformant d'artiste en artisan.

Et tel est exactement le sens de la critique zolienne de la peinture féminine. Les textes analysés suggèrent nettement que le « talent féminin » se réduit justement à la parfaite maîtrise du métier du peintre, dans lequel il serait pourtant vain de chercher un esprit créateur ; par conséquent, les œuvres des femmes douées valent autant que celles des hommes sans grand talent. La « façon banale et jolie qui contente tout le monde »<sup>22</sup> dont sont peintes les toiles reçues au Salon indigné le romancier qui « pose en principe que l'œuvre ne vit que par l'originalité »<sup>23</sup> et qui fait du manque de cette dernière le reproche le plus grave qu'un critique puisse faire à une œuvre d'art. Or, selon lui, c'est exactement cette banalité, ce manque d'individualité artistique, qui décide de la nullité des tableaux faits par les femmes.

Ainsi, Émile Zola n'apprécie pas du tout la femme peintre, malgré son habileté, son « métier savant » et toute sa maîtrise des nuances et des techniques artistiques. Si la femme copiste, peignant à l'aquarelle ou coloriant des planches et ne dépassant pas les limites du bienséant, peut faire du joli – sans pourtant jamais prétendre à faire de l'art –, la femme auteur d'une grande toile lui paraît un concept contraire à la nature et son travail n'aboutit à rien d'intéressant. Décidément, pour le romancier, le rôle des femmes n'est pas d'être des créatrices, mais des imitatrices, des exécutrices des tâches imposées et dirigées par le « talent mâle ». Étant « naturellement » douée pour l'imitation, la femme copiste est ca-

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>20</sup> É. Zola, *Nos peintres au Champ-de-Mars*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>23</sup> É. Zola, *Proudhon et Courbet*, in : idem, « Ah ! Vivre indigné, vivre enragé !... »..., *op. cit.*, p. 24.

pable de produire des œuvres qui, même si leur valeur n'est pas considérable, ont pour le moins le mérite d'être « authentiques », tandis que l'œuvre d'une femme qui se veut créatrice n'est qu'un art « faux », dégradé, abâtardi, un art qui ne peut plaire qu'aux bourgeois philistins.

Refuser à la femme des capacités de création et, par conséquent, le droit au titre d'artiste est bien, comme l'observe Henri Mitterand, « une étape dans la construction d'une [...] image fantasmagorique de la femme »<sup>24</sup>, cette image qui, toute contestable qu'elle soit, a pourtant contribué, tout au long des *Rougon-Macquart* et dans de nombreuses nouvelles, à des créations littéraires inoubliables.

## Bibliographie

- Lagrange, Léon, « Du rang des femmes dans les arts », *Gazette des beaux-arts : la doyenne des revues d'art*, 1860, n° 8, p. 30-42, URL : [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gba1860\\_4/0042](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gba1860_4/0042) (consulté le 20.07.2016)
- Mitterand, Henri, Notice à *Madame Sourdis*, in : Zola Émile, *Nouvelles noires*, édition d'Henri Mitterand, Paris, Le Livre de Poche, 2013
- Zola, Émile, *Le docteur Pascal*, Paris, Fasquelle, 1977
- Zola, Émile, *Le jury*, in : Zola Émile, « Ah ! Vivre indigné, vivre enragé !... » quarante ans de polémiques, édition préparée par Jacques Vassevière, Paris, Le Livre de Poche, 2013, p. 27-32
- Zola, Émile, *Madame Sourdis*, in : Zola Émile, *Nouvelles noires*, édition d'Henri Mitterand, Paris, Le Livre de Poche, 2013
- Zola, Émile, *Nos peintres au Champ-de-Mars*, in : Zola Émile, « Ah ! Vivre indigné, vivre enragé !... » quarante ans de polémiques, édition préparée par Jacques Vassevière, Paris, Le Livre de Poche, 2013, p. 46-49
- Zola, Émile, *Proudhon et Courbet*, in : Zola Émile, « Ah ! Vivre indigné, vivre enragé !... » quarante ans de polémiques, édition préparée par Jacques Vassevière, Paris, Le Livre de Poche, 2013, p. 23-27
- Zola, Émile, *Sur le féminisme*, in : Zola Émile, *Œuvres complètes*, t. XIV : *Chroniques et Polémiques II*, Paris, Claude Tchou, 1970, p. 844
- Zola, Émile, *L'Œuvre*, Paris, Fasquelle, 1983

### Anna Kaczmarek-Wiśniewska

Anna Kaczmarek-Wiśniewska (née en 1976), docteur ès lettres habilitée à diriger des recherches, est maître de conférences à l'Institut de Culture et de Langue françaises à l'Université d'Opole (Pologne). Elle s'intéresse au roman et à la nouvelle réaliste et naturaliste, et, en particulier, à l'œuvre d'Émile Zola à laquelle elle a consacré deux livres : *L'image de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola* (Opole 2012, 239 p.) et *La vie quotidienne à Paris suivant les chroniques d'Émile Zola : un regard oblique* (Opole 2017, 266 p.), ainsi que plus de 40 articles publiés dans des revues et des ouvrages divers, en français et en polonais. Membre de l'Association internationale Émile Zola et le naturalisme (AIZEN) et de la Société d'études romantiques et dix-neuviémistes (SERD), elle a publié aussi plusieurs articles concernant l'œuvre de Guy de Maupassant et quelques études comparatives.

<sup>24</sup> H. Mitterand, *op. cit.*, p. 194.