

Qu'advient-il de l'artiste et de la création dans la ville romanesque de Zola et Norris?

Isabelle SCHAFFNER
École Polytechnique, Université Paris-Saclay

ABSTRACT

The Parisian artist may be a victim, but he nevertheless occupies the urban front stage and he remains omnipresent in the Zolian text. In contrast to Zola's Parisian novel L'Œuvre, Norris diverts the reader's attention from the artist to the businessman. In The Pit (1903) and The Octopus (1901), Norris uses the two personalities to represent two spheres in conflict. Yet for Zola there is a further development of the artist: for example, Lantier in L'Œuvre (1886) and Saccard, the creative speculator in La Curée (1871), and also in L'Argent (1891), or Mouret in Au Bonheur des Dames (1883). In a world becoming more and more urban, how are creative energies defined, in Paris, on the one hand, and in Chicago and San Francisco, on the other?

En 1899, Frank Norris écrit: "On ne veut pas de la littérature, on veut de la vie," et il associe le naturalisme à une forme de romantisme en poursuivant:

[...] des choses terribles doivent arriver aux héros de romans naturalistes. Ils doivent être déviés de l'ordinaire, arrachés au ronron tranquille de la vie quotidienne et jetés dans les engrenages d'un drame vaste et terrible qui s'achève dans le sang et la mort. Le monde de Zola est un monde de *big things*.¹

Le "romantisme" de Zola qu'évoque Norris émerge entre autres, sous les traits du personnage de l'artiste, figure en mutation que Zola utilise pour définir le Paris de son époque et plus largement, la condition moderne. Norris, pourtant influencé par l'écrivain français,² réduit ses artistes à de vagues spectres évanescents dans ses romans urbains centrés sur Chicago et San Francisco. Alors que la tradition romanesque française du XIXe siècle, de Balzac aux frères Goncourt, représente la figure éminente de l'artiste parisien comme une figure de victime, Norris, dans ses romans, déplace l'attention du lecteur, de l'artiste vers le *businessman*.³ Toutefois une même interrogation émane de la vision des deux romanciers: dans le monde urbain moderne, qu'advient-il de l'artiste et des forces créatrices?

Notre analyse se propose d'examiner la question par une étude comparative de l'artiste romantique dans la ville moderne, en se penchant sur les personnages de Lantier dans *L'Œuvre*

¹ Norris écrit cela lorsqu'il est étudiant, en 1899. Cité dans l'introduction, *Les Rapaces*, trad. Françoise Fontaine (Marseille: Agone, 2012) x. Voir aussi l'introduction au roman, de Jacques Cabau (Lausanne: Éditions Rencontres, 1965).

² Deux ouvrages phares traitent de l'influence de Zola sur Norris: Marius Biencourt, *Une influence du naturalisme français en Amérique: Frank Norris* (Paris: Giard, 1933) et Lars Ahnebrink: *The Beginnings of Naturalism in American Fictions: A Study of the Works of Hamlin, Garland, Stephen Crane and Norris* (Cambridge, US: Harvard University Press, 1950).

³ C'est également le cas dans les romans de Theodore Dreiser, comme *Sister Carrie* par exemple (1900). Voir Theodore Dreiser, *Sister Carrie* (New York: W.W. Norton & Company, 1991).

(1886), de Corthell dans *The Pit* (1903) et de Presley dans *The Octopus* (1901).⁴ Pour Zola et Norris, les artistes se définissent par ailleurs à l'aide d'un autre personnage: l'homme d'affaires. Ce nouveau héros urbain charismatique fait-il alors office d'artiste inédit ou d'anti-artiste? C'est ce à quoi nous allons tenter de répondre plus précisément en comparant le héros de *La Curée* (1871) puis de *L'Argent* (1891), Saccard, et celui de *Au Bonheur des Dames* (1883), Mouret, à Jadwin, le boursicotier exalté du roman de Norris, *The Pit* (1903).

À la fin du XIXe siècle, faut-il le rappeler, Paris se définit en tant qu'espace romanesque par le biais de ses personnages artistes. Très influencé par Hoffmann, Balzac initie ce qui sera une longue tradition française du "roman de l'artiste." Dans ce sous-genre littéraire, Paris et l'artiste ont sans cesse été associés, comme si l'un ne pouvait plus se définir sans l'autre. Dans la veine des créateurs balzaciens romantiques tels Rubempré dans *Illusions Perdues* (1843) ou Steinbock dans *La Cousine Bette* (1846), Zola reformule dans *L'Œuvre*, par le biais du peintre Claude Lantier, ce lien tout à la fois nécessaire et aliénant entre la création artistique et Paris.

Par conséquent, le roman zolien témoigne d'un impératif: les contours de nouvelles formes d'art ainsi que ceux de la ville moderne verront le jour dans un combat entre l'artiste et Paris. Avec *L'Œuvre*, Zola aborde le problème de la création dans le Paris du Second Empire à travers le personnage de l'artiste Claude Lantier, qui aspire à créer un art nouveau, moderne et révolutionnaire. Le peintre veut faire de Paris sa seule et unique muse, afin de conquérir la ville et de la posséder totalement pour la changer en un immense tableau débordant de vie.⁵ "Ah! Tout voir et tout peindre [...] Avoir des lieux de murailles à couvrir, décorer les gares, les halles, les mairies."⁶ Lantier a besoin de Paris pour créer.⁷ Zola nous le confirme lors du bref exil de son personnage à la campagne. Cette séparation va révéler toute la profondeur du lien qui unit l'artiste à Paris. Au fil des jours, Lantier voit s'étioler sa motivation; la fièvre et la vie de Paris lui manquent et il sombre dans une léthargie qui le rend incapable de peindre. Son désir de produire des chefs-d'œuvre alors qu'il est reclus à la campagne ne se concrétise pas.⁸ Paris le hante et une fois de retour, la ville le reprend et ravive sa soif de créer: "Paris l'avait repris jusqu'aux moelles [...] comme s'il avait suffi d'étendre la main pour créer des chefs-d'œuvre" (235-36).

Zola consacre une grande partie du roman à nous montrer un Lantier qui, à l'image des archétypes balzaciens incarnés par Frenhofer ou Gambara, est incapable de transcrire ses visions. Chez Lantier, cette incapacité à passer de la conception à l'exécution vient du sujet même de son œuvre: Paris. Tel Pygmalion, le peintre souhaite absorber toute la vie de la capitale qu'il assimile à un être vivant: "il agonisait pour créer de la chair" (281). Mais les supports qu'il utilise ne suffisent plus à contenir ses visions. "Enragé de modernité," il désire pulvériser les limites imposées par l'art et doter la peinture d'une vision nouvelle, plus proche

⁴ La caractérisation et l'évolution de Presley et Corthell seront particulièrement détaillées car l'artiste de Paris dans les romans de Zola a déjà fait l'objet d'une étude approfondie; voir Isabelle Schaffner, "Le Paris de l'artiste et l'artiste de Paris dans *Les Rougon-Macquart*," *Excavatio* 17.1-2 (2002) 78-93.

⁵ Schaffner 80.

⁶ Émile Zola, *L'Œuvre* (Paris: Gallimard, 1983) 67. Toutes les références ultérieures à ce roman renverront à cette édition et apparaîtront dans le texte sous forme de numéros de pages entre parenthèses.

⁷ Schaffner 81.

⁸ Tout comme le peintre Coriolis dans *Manette Salomon* (1866) des frères Goncourt, Lantier ne prévoit aucunement d'oublier Paris, au contraire c'est Paris qui stimule son exil. Lantier et Coriolis envisagent de prendre Paris à l'abordage, armés de la gloire que procure l'art. Coriolis s'exclame: "[...] je voudrais revenir avec de quoi étaler, devenir quelqu'un quand je remettrai les pieds à Paris." in Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon* (Paris: Slatkine Reprints, 1986) 44.

du réel même s'il conserve une âme profondément romantique, véritable tare selon son ami Sandoz l'écrivain: "[...] notre génération a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme, et nous en sommes imprégnés [...] toutes les lessives du monde n'en ôteront pas l'odeur" (402). Zola ne parvient donc pas à se débarrasser de cet héritage balzacien de l'artiste romantique et le récit de *L'Œuvre* tout entier retrace "une lutte entre la réalité et l'art."⁹ Notons que Lantier est la seule victime, car Paris et l'art évoluent et survivent. Dans l'imaginaire zolien, Paris et sa société de consommation redéfinissent le statut des artistes et leur énergie créatrice. Toute l'ambiguïté du problème est soulevée par Maurice Z. Shroder qui fait observer que "the [artist] cannot prove himself by being, he has to overcome the temptations of the city and demonstrate his genius."¹⁰ Or Lantier ne parvient pas à s'isoler dans Paris pour créer, car Paris est au cœur de son œuvre.

L'artiste idéaliste romantique assoiffé de créations uniques devient l'emblème de la disparition du spirituel alors que "l'artiste commercial" tel que Fagerolles, plus plagiaire que créateur, réussit dans l'univers urbain. D'ailleurs, comme le souligne à juste titre John Duffy, le roman tout entier est construit sur une série d'oppositions entre les tenants d'une forme ancienne de création et ceux qui se sont rendus aux exigences du commerce.¹¹ Héritier des autres romanciers de son temps,¹² Zola perpétue le leitmotiv de l'artiste romantique dépossédé, incarnation tragique du Paris moderne. L'apparition de nouveaux types d'artistes – hommes d'affaires ou démiurges – dans le Paris zolien dévoile toute une thématique qui s'interroge sur l'avenir de l'humanité et de la création dans la ville moderne. Et Zola, ainsi que nous le verrons ultérieurement, établit clairement un prolongement entre Lantier et Saccard, c'est-à-dire entre l'artiste et l'homme d'affaires, alors que Norris les oppose.

En effet, dans *The Pit: A Story of Chicago* [traduit en français par *Le Gouffre*] de Norris, Corthell, l'artiste romantique, à peine esquissé, disparaît littéralement face à Jadwin, le *businessman* valeureux. Le point focal du roman ne consiste pas à retracer les affres de la création dans la ville moderne, mais plutôt la dure lutte que mène le gladiateur/spéculateur dans l'arène boursière. Néanmoins, l'artiste demeure présent et est caractérisé à l'aide de ce rival. Plus exactement, Norris utilise le triangle amoureux Jadwin-Laura-Corthell pour révéler la place de l'artiste et de la création à Chicago. Le traitement infligé à l'artiste dans le roman ne relève pas du hasard sous la plume d'un écrivain américain qui déclarait dès le début de sa carrière que "[l]e naturalisme à la manière de Zola n'est après tout qu'une forme de romantisme."¹³

Dans son roman, Frank Norris dépeint la spéculation boursière frénétique du *Board of Trade Building*, communément appelé "the pit." L'intrigue repose sur l'histoire de la monopolisation du marché du blé par le spéculateur Curtis Jadwin et retrace également la destinée d'une jeune femme, Laura Dearborn, tout juste installée à Chicago au début de l'histoire. Courtisée à la fois par deux hommes, l'artiste et l'homme d'affaires, elle finit par épouser le spéculateur héroïque plutôt que le fragile artiste. L'artiste, qui déplore quant à lui que les poètes (faut-il

⁹ William Berg et Laurey K. Martin, *Emile Zola Revisited* (New York: Twayne Publishers, 1992) 149.

¹⁰ Maurice Z. Shroder, *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism* (Cambridge, US: Harvard University Press, 2013) 103.

¹¹ John Duffy, "Sidelines: Art and Economy in Zola's *L'Œuvre*," *Nineteenth Century French Studies* 24.1-2 (1995) 178 (C'est nous qui traduisons). Opposition entre Lantier et Fagerolles, Sandoz et Jory, mais aussi Malgras et Naudet.

¹² Voir *Illusions perdues* et *La Cousine Bette* de Balzac, *L'Éducation sentimentale* de Flaubert et *Manette Salomon* des frères Goncourt.

¹³ Cité dans l'introduction, *Les Rapaces*, trad. Françoise Fontaine (Marseille: Agone, 2012) ix-x.

entendre “américains”?) n’ont pas été assez idéalistes,¹⁴ reflète ce que McElrath a appelé “a zolaesque indicment of the whited sepulchre that is Romantic culture.”¹⁵ En dépit des divergences entre Lantier et Corthell, l’artiste de Norris semble être à bien des égards la réincarnation fragile du stéréotype romantique français, le spectre d’un idéal passé venu d’Europe mais dont la présence dans la ville américaine capitaliste semble obsolète. Corthell, qui se consacre à la peinture sur vitraux, s’exile d’ailleurs en Europe durant une grande partie du roman. Norris suggère-t-il par le biais de ce voyage que l’artiste américain est en quête de son identité, à la recherche d’un romantisme perdu? Rappelons ici que l’écrivain américain avait voulu devenir peintre avant de se consacrer à l’écriture et qu’il s’était lui-même expatrié en Europe pour étudier la peinture entre 1887 et 1889. C’est d’ailleurs au cours de ce voyage qu’il aurait découvert les romans de Zola.¹⁶

Contrairement à Lantier, Corthell a hérité d’une fortune personnelle considérable, et son art n’est donc prisonnier d’aucune contingence matérielle. Aussi est-ce un être pour qui l’art équivaut à un passe-temps plutôt qu’à une passion dévorante. Le roman s’ouvre pourtant sur un lieu symbolisant les arts, l’Auditorium de Chicago. L’opéra éveille en Laura, cette jeune femme qui a une propension artistique, des visions romantiques.¹⁷ Aux yeux de Laura, l’artiste est immédiatement associé à une sphère spirituelle, mais le monde qu’il incarne appartient à une époque passée, européenne et lointaine. Dans les envolées romantiques de ses pensées, Laura voit Corthell prendre les traits d’un “bel-artiste prêtre du début de la Renaissance,” alors que Jadwin devient “un prince marchand, un grand capitaine financier (21-22) Dans cette divagation, Laura, elle, tient le rôle d’une héroïne de romance, qui s’éteint, consumée d’amour. Le ton et la rhétorique du passage insinuent que l’engouement de Laura pour l’art “sonne creux.” L’accumulation d’adverbes, les répétitions et la mièvrerie de ce passage soulignent bien l’ironie mordante de Norris à l’égard de son personnage:

She dreamed of another Laura, a better, a gentler, more beautiful Laura; whom everybody, everybody loved dearly and tenderly, and who loved everybody, and who should die beautifully, gently in some garden far away because of a great love – beautifully, gently in the midst of flowers, die of a broken heart, and all the love would be sorry for her. (21-22)

Dépourvue d’identité propre, Laura endosse tour à tour des rôles d’héroïnes imaginaires. Joseph McElrath observe ainsi fort justement que tout au long du roman, “Laura is Marguerite – and Juliet. She is also later in the story, Thackeray’s Ethel Newcome, Racine’s Phèdre, Shakespeare’s Lady Macbeth, Bizet’s Carmen and a good many other fictional characters whose personalities she dons.”¹⁸ Toutefois, Laura réalise bien vite que c’est l’argent qui lui procure la jouissance de l’art (21-22).

Norris, qui présente conjointement l’artiste et le spéculateur dans ce cadre artistique, paraît tout d’abord donner un ascendant à l’artiste puisque l’opéra réveille la sensibilité de

¹⁴ Frank Norris, *The Pit: A Story of Chicago* (New York: Penguin Books, 1994) 121. Toutes les références ultérieures à ce roman renverront à cette édition et apparaîtront dans le texte sous forme de numéros de pages entre parenthèses.

¹⁵ Joseph McElrath, *Frank Norris Revisited* (New York: Twayne Publishers, 1992) 110.

¹⁶ Voir Jess S. Crissler, *Frank Norris: a Life* (Urbana: University of Illinois Press, 2006) 122.

¹⁷ Visions dignes d’Emma Bovary. En outre, au cours du roman, Norris accentue cette ressemblance psychologique avec l’héroïne de Flaubert. Les romans américains de Norris témoignent d’une filiation certaine avec le réalisme et le naturalisme français. Voir à ce sujet les travaux déjà cités de Biencourt et Ahnebrink.

¹⁸ McElrath 109.

Laura aux arts et ressuscite son ambition de devenir actrice (19). Néanmoins, dans le hall de l'Opéra, les discussions convergent vers les spéculations sur le blé, effaçant déjà la présence de l'art (tout comme celle de l'artiste) pour en faire une composante insignifiante de la vie urbaine. Le spéculateur Jadwin, homme d'action et de pouvoir, captive davantage Laura que le frêle artiste présenté comme suit:

He was a slightly built man of about twenty-eight or thirty; dark, wearing a small pointed beard and a mustache that he brushed away from his lips like a Frenchman. By profession, he was an artist, devoting himself more especially to the designing of stained windows. In this, his talent was indisputable. [...] He had a beautiful studio in the Fine Arts Building [...] and in matters pertaining to the colouring and fusing of glass was cited as an authority. (18-19)

À l'inverse de Lantier dans *L'Œuvre*, Corthell jouit d'une reconnaissance artistique et sociale dans la haute société de Chicago où l'art correspond à une occupation d'homme riche. Il se fond aisément dans la société urbaine, sa fortune lui permettant de jouir en apparence d'une totale liberté créatrice. Effectivement, si Lantier demeure un producteur culturel autonome, dans le cadre analytique défini de Bourdieu, Corthell se soumet aux règles du marché économique dans lequel il joue un rôle.¹⁹ Aux yeux de la société urbaine, c'est un professionnel qui joue un rôle administratif au sein des institutions artistiques, puisqu'il dirige une galerie. En ce sens, il se rapproche davantage de Fagerolles que de Lantier. Alors que Corthell personnifie tout à la fois la dimension romantique de Lantier et la facette commerciale de Fagerolles, ces deux artistes forment dans le roman de Zola un duo antinomique et possèdent un système de valeurs inversées. En effet, contrairement à Fagerolles, Lantier méprise la "fabrication" d'ornements et d'objets commerciaux. Pour lui, le commerce s'oppose diamétralement à l'art, qu'il corrompt en symbolisant le faux.²⁰ À l'inverse, Corthell allie les deux types d'activités, l'opposition zolienne entre l'artiste commercial et le romantique en quête d'absolu – Zola réinvente ce dernier à travers les personnages créateurs démiurgiques que sont Saccard et Mouret –, se faisant chez lui entre l'artiste et le *businessman*.

Dans un premier temps, Laura témoigne de l'affection et de l'intérêt pour ses deux prétendants, Corthell et Jadwin, puis elle donne finalement la préférence au spéculateur qui livre combat dans l'arène urbaine et qui détient pouvoir et prestige social. Même si elle confie à sa jeune sœur que Jadwin ne répond pas à ses attentes romantiques, Laura sait instinctivement que le fait de préférer le capitaliste à l'artiste résulte de la culture dont elle a hérité. Pour la jeune femme, le spéculateur personnifie le héros moderne capable de dompter la ville, alors que l'artiste, lui, ne mène aucun combat:

Of the two existences which did she prefer, that of the businessman, or that of the artist? Then suddenly Laura surprised herself. After all, she was the daughter of the Frontier, and the blood of those who had wrestled with a new world flowed in her body [...], the figure which held her imagination and her sympathy was not the artist, soft of hand and of speech, elaborating graces of sounds and color and form, refined, sensitive and temperamental; but the fighter, unknown and unknowable to women as he was, hard, rigorous, panoplied in the harness of the warrior. (59-60)

¹⁹ Voir Pierre Bourdieu, "The Field of Cultural Production, or The Economic World Reversed," *Poetics: International Review for the Theory of Literature* 12 (1983): 328, et Duffy 180-81.

²⁰ Voir Duffy 182-83.

À travers ce duel microscopique, Norris révèle plus qu'un simple contraste entre l'artiste et l'homme d'affaire; il symbolise toute une culture urbaine romanesque. Le spéculateur devient la reformulation urbaine des personnages héroïques – l'aventurier et le pionnier – de la Frontière qui peuplent les écrits d'avant-guerre. La ville fait fonction de Nouvelle Frontière à conquérir. L'artiste succède au créateur solitaire reclus au fond des bois qu'évoquaient Emerson ou Thoreau. Mais il perd de sa substance dans le monde urbain, ce qui suggère que seule la Nature pouvait susciter son inspiration, nourrir sa créativité et sa passion.

Jadwin est un campagnard qui a réalisé le rêve américain à Chicago, un chevalier en costume, emblème d'un "Franklinesque success myth" pour reprendre les termes de McElrath qui soutient que l'union de Jadwin et Laura s'explique par leurs élans visionnaires communs.²¹ C'est ce statut de guerrier rassurant et viril qui attire Laura. Si Jadwin suscite l'admiration de la jeune femme, Corthell émeut celle-ci en dévoilant une sensibilité et une fragilité toute féminine, dans la lignée des représentations romanesques de l'artiste au XIXe siècle, qui tendent à conjuguer traits féminins et traits artistiques. Or, selon Rachel Bowlby, le tempérament féminin de l'artiste romantique et le tempérament constructif masculin constituent deux antipodes littéraires.²² Chez Zola ces deux tempéraments se rejoignent dans le personnage de Saccard, "le poète du million" (250), qui prend Paris même pour canevas, révélant ainsi des propensions d'artiste créateur et un tempérament combatif similaire à celui de Jadwin. Aussi est-ce une admiration analogue à celle de Laura qui anime Caroline lorsqu'elle se laisse séduire par Saccard.

À la fin de *The Pit*, Corthell réapparaît brièvement en affichant un air aristocratique et romantique. Un magnétisme identique à celui qui attache Lantier à Paris semble l'avoir ramené à Chicago lorsqu'il avoue à Laura: "I began to long for a touch of our hard, harsh city again. Harshness has its place, I think, if it is only to eat one's teeth on" (212). Comme Zola, Norris établit ici un lien entre la ville et l'artiste en suggérant que ce dernier a besoin de Chicago, de sa dureté pour y aiguiser son imagination et pour créer. Mais que crée-t-il? La question se pose car, contrairement à Zola, Norris omet totalement de décrire Corthell dans l'acte de création. Il ne fait pas la moindre description de ses œuvres et si plusieurs passages dévoilent ses conceptions mentales, sa création semble paralysée. Ses visions artistiques et son sens esthétique s'expriment uniquement à travers le langage; son œuvre se réduit à des mots. Lantier, lui, souffre d'une incapacité à traduire ses visions, laquelle tient au sujet même de son œuvre et à son hubris; il mélange amour et art, figeant ainsi son œuvre au stade d'ébauche. Pour Zola, l'artiste meurt mais l'œuvre reste: "[...] la peinture triomphait, seule immortelle et debout" (397). Inversement, pour Norris, l'artiste survit, s'adapte, mais l'œuvre n'existe pas ou plus. Dans *The Pit*, la production de l'artiste a été symboliquement écrasée par les transactions du spéculateur. Chicago, ville rythmée par la finance, entraîne une constriction de l'énergie créatrice. L'artiste possède le potentiel nécessaire à la création mais celle-ci ne peut que demeurer à l'état d'embryon à Chicago.

Le combat entre l'artiste et le *businessman* culmine dans la dernière partie du roman. Corthell, toujours épris de Laura, tente une nouvelle fois de la séduire en attisant en elle des aspirations esthétiques enterrées par "the cruel machinery of city's life" (55). Le discours vibrant et passionné dans lequel il se lance à propos d'un tableau laisse Laura émue et comme

²¹ McElrath 110.

²² Rachel Bowlby, *Just Looking Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola* (New York: Methuen, 1985). 122. La critique conclut: "Modern art is thus opposed to weak sentimentalism as a valid outlet for the 'constructive man'" (123).

“transpercée [...] comme si tout un monde nouveau s’ouvrait à elle” (221). Elle sort de son état de transe lorsque son mari Jadwin, qui canalise symboliquement les forces de la ville et de l’argent, pénètre brutalement dans la pièce. Sous la plume de Norris, l’entrée soudaine du spéculateur fait voler en éclats l’univers fragile de l’artiste qui avait momentanément tiré l’âme de Laura de sa torpeur:

As he spoke the electricians all over the gallery flashed out in a sudden blaze, and Curtis Jadwin entered the room crying out: Are you here Laura? By George, my girl, we pulled it off, and I’ve cleaned up five-hundred-thousand-dollars. Laura and the artist faced quickly about, blinking at the sudden glare, and Laura put her hand over her eyes. (222-23)

Dans ce passage, l’imagerie symbolique de l’électricité liée à l’argent, renforce l’idée que l’unique force motrice à Chicago appartient aux sphères financières et techniques. À l’inverse, Zola élabore un imaginaire urbain dans lequel argent et électricité, bien que constituant les forces vives de la ville moderne, deviennent symboliquement de nouvelles expressions artistiques et voient leur rôle purement fonctionnel transcendé à travers Mouret et Saccard, sortes de “super artistes,” qui les manipulent pour créer une œuvre inédite et extensible: la ville elle-même. Norris aborde la question de l’art face au commerce dans la ville moderne, en conférant au duel entre l’artiste et le spéculateur une signification qui dépasse les personnages et éclaire la portée du roman tout entier.

Le romancier américain évoque un duel identique dans *The Octopus: A Story of California* (1901), le premier volet de la trilogie romanesque, *The Epic of the Wheat*. Ce “poulpe” fait allusion au chemin de fer dont les voies tentaculaires s’étendent à travers la Californie et où les ranchs sont reliés aux villes par le télégraphe: “The offices of the ranches were thus connected by wire with San Francisco, and through that city with Minneapolis, Duluth, Chicago, New York.”²³ Norris illustre avec cette image l’extension de l’influence urbaine jusque dans les vallées de Californie. Le roman, qui traite du conflit sanglant opposant les fermiers et la compagnie de chemin de fer *Pacific and Southwestern* (P&SW), raconte également l’histoire d’un jeune poète.

Ce poète, dénommé Presley, est venu de l’Est pour s’installer à Los Muertos, dans la Vallée de San Joaquin. De nature fragile et sensible, le jeune homme présente des points communs avec le stéréotype de l’artiste balzacien. Cette dimension romantique contredit les théories déterministes inhérentes au mouvement naturaliste, ce que confirme d’ailleurs Norris lorsqu’il écrit: “[...] his mental life was not the result of impressions and sensations that came to him from without, but rather of thoughts and reflections germinating from within” (8).

Dans le sillage des poètes transcendentalistes, Presley fait de sa chambre un sanctuaire de simplicité: “It amused and interested him to maintain its air of rigorous simplicity and freshness. He abhorred cluttered bric-a-brac and meaningless *objets d’art*” (370-71). *Song of the West*, son projet de recueil de poèmes épiques ancrés dans l’expérience de la Frontière, se réduit à un seul poème inachevé intitulé “The Toilers.” Mais à l’annonce d’une nouvelle hausse des

²³ Frank Norris, *The Octopus: A Story of California* (New York: Penguin Books, 1986) 54. Toutes les références ultérieures à ce roman renverront à cette édition et apparaîtront dans le texte sous forme de numéros de pages entre parenthèses.

taxes pour les fermiers de la communauté, Presley, animé par la flamme créatrice révolutionnaire, se met à écrire:

For a time, his pen seemed to travel for itself; words came to him without searching, shaping themselves into phrases, – the phrases building themselves to great forcible sentences, full of eloquence, of fire, of passion. As his prose grew more exalted, it passed easily to the domain of poetry. [...] Then the artist in him reasserted itself. He became more interested in his poem, as such, than in the cause that had inspired it (371-72).

Il achève ainsi son poème à résonance socialiste, “The Toilers,” et sa publication rencontre un succès immédiat tout en suscitant de nombreuses controverses à San Francisco, Chicago, Boston et New York. Malgré l’attrait de la célébrité et du succès, Presley choisit de rester à Los Muertos et d’aider sa communauté face au “monstre de fer.” Presley est un rêveur et non un homme d’affaires et, lors du combat qui oppose les fermiers et les dirigeants du chemin de fer, il hésite à devenir un poète “engagé” et se servir de son statut d’artiste afin d’intervenir socialement en tant que porte-parole des fermiers. Alors que la situation tourne au cauchemar pour ces derniers, Presley finit par endosser l’habit du poète-leader, défenseur des droits du peuple. Son impulsion révolutionnaire prend une consonance romantique et semble hantée par un spectre européen lorsqu’il met en garde les représentants du chemin de fer contre la révolte qui se prépare: “It will be the cry of the man on the street, the ‘à la Bastille’ that wakes the Red Terror and unleashes Revolution” (550).

Son engagement atteint son apogée quand il se résout à aller en personne à San Francisco afin de rencontrer le président de P&SW et d’exprimer la révolte des fermiers. Lorsqu’il débarque dans cette ville, le poète passe d’une expérience rurale et pastorale à une expérience urbaine. Il découvre que les propriétaires fortunés d’entreprises menant des fermiers à la ruine, montrent de manière ostentatoire qu’ils soutiennent les arts. En fait, ces hommes d’affaires qui dépossèdent les fermiers de leurs terres sont les seuls à pouvoir acheter des œuvres d’art. À sa grande surprise, le président de la compagnie de chemin de fer se révèle être un homme cultivé et collectionneur d’art: “[Presley] had been prepared to come upon an ogre, a brute, a terrible man of blood and iron, and instead he discovered a sentimentalist and an art critic” (574). Le président réussit à convaincre Presley du poids du déterminisme que personne, pas même lui, ne peut contrôler: “The Wheat is one force, the Railroad, another, and there is the law that governs them – supply and demand. Men have only little to do in the whole business” (576). À San Francisco, la fougue révolutionnaire de Presley s’essouffle rapidement et se mue en une sorte de léthargie, stérilisant toute capacité poétique. Norris évoque symboliquement cette transformation de Presley à travers un tableau accroché dans la luxueuse salle à manger des riches dirigeants du chemin de fer. Cet immense tableau, qui cerne l’artiste, représente les personnages du *Roman de la Rose*:

On three sides of the room, to the height of some ten feet, ran a continuous picture, an oil painting, divided into long sections by narrow panels of black oak. The painting represented the personages of the *Romaunt de la Rose*, and was conceived in an atmosphere of the most delicate, most ephemeral allegory. One saw young chevaliers, blue-eyed, of elemental beauty and purity; women with crowns, gold girdles, and cloudy wimples; young girls, entrancing in their loveliness, wearing long snow-white

kerchiefs, their golden hair unbound and flowing, dressed in white samite, bearing armfuls of flowers; the whole procession defiling against a background of forest glades, venerable oaks, half-hidden fountains, and fields of asphodel and roses. (602)

Cette fresque est une illustration du poème symbolique français du XIII^e siècle qui raconte le rêve du poète, partant à la conquête de sa Dame, la Rose. Le poème se scinde en deux parties, la première écrite par Guillaume de Lorris et la seconde par Jean de Meung. L'auteur de la première partie, prétend raconter en songe l'allégorie d'une histoire d'amour dont le ton et le symbolisme complexe répondent aux normes de l'amour courtois. Le second volet contraste avec le premier car il est d'inspiration très différente. En effet, Jean de Meung adopte un symbolisme didactique et place le poème sous le signe de la satire. Il aborde des thèmes politiques, sociaux, religieux, moraux, artistiques et scientifiques, et replace, à la différence de son prédécesseur, le thème de l'amour dans un contexte social. Avec un cynisme digne de Rabelais, il insinue que l'amour n'est rien sans la richesse.

Dans *The Octopus*, ce poème-tableau reflète parfaitement la transformation que Presley est en train de subir dans ce contexte urbain dominé par l'argent. De l'idéaliste emporté qu'il était – à l'image du narrateur-poète de la première partie du *Roman de la Rose* –, il se métamorphose en un conformiste résigné, conscient des réalités sociales et économiques, et acquiesçant aux arguments du président. Bien que Presley ne possède pas la perspective cynique du narrateur de la seconde partie du *Roman de la rose*, cette dimension transparait dans le récit même de Frank Norris. C'est ainsi que dans ce passage, Norris s'inspire du grand tableau pour établir un parallèle entre la procession des convives et celle des chevaliers et dames de la fresque. Si la beauté des visages transcende la toile, Norris caractérise les convives qui remplissent la salle-à-manger par la pâleur de leurs visages et l'expression renfrognée de leurs traits: “[...] a pale-faced, languid young man, [...] his brother [...] whose hair was [...] of a pallid straw color; Gerard himself, taciturn” (602). La verve révolutionnaire de Presley, si féconde pour sa poésie, fait place à l'asthénie.²⁴ Rappelons qu'un engourdissement similaire affecte Lantier: la force du commerce laisse le créateur zolien comme “paralysé,” ainsi qu'on le constate par exemple après sa discussion avec Malgras qui lui commande une nature morte – un homard: “ses jambes fléchissaient, ses bras retombaient, engourdis, comme liés à son corps par une force supérieure (77)²⁵. Dans *The Octopus*, un dandy aux gestes mécaniques se substitue au poète révolté, et Presley en oublie jusqu'au but de sa visite, alors qu'il se délecte du spectacle des mets qui se succèdent:

Presley assented in meaningless words. He sipped his wine mechanically, looking about that marvellous room, with its subdued saffron lights, its glitter of glass and silver, its beautiful women in their elaborate toilets, its deft, correct servants; its array of tableware-cut glass, chased silver, and Dresden crockery. (603)

Presley baigne désormais dans tout ce “bric-à-brac” dont il évitait soigneusement d'encombrer sa chambre à Los Muertos. Afin de rendre cette mutation de l'artiste encore plus frappante, Norris entrecoupe la scène de la transformation du poète lors du banquet, avec des images

²⁴ Voir également le premier roman de Norris, *Vandover and the Brute* (publié de manière posthume en 1914), dans lequel le romancier met en scène un peintre, Vandover, pur produit de l'académisme français, qui échoue car il refuse de se plier aux règles strictes que la création requiert.

²⁵ D'après Duffy (179), la bataille entre l'art et le commerce est exacerbée à cet instant.

violentes montrant l'agonie d'une pauvre femme, veuve d'un fermier, et de son enfant dans la grande ville: "All at once, the Terror of the City, that blind, unreasoned fear that only the outcast knows, swooped upon her, and clutched her vulture-wise, by the throat" (579). Les deux rescapés du conflit, affamés, errent dans les rues de San Francisco, et la mère finit par mourir de faim.

Emily Stipes Watts analyse la prolifération des hommes d'affaires en littérature et montre qu'ils ont surtout une fonction antagoniste face aux artistes.²⁶ Dans la conception de la ville américaine de Norris, l'environnement urbain ne nourrit pas l'énergie créatrice comme c'est le cas à Paris. Le commerce et le gain réduisent l'art à un loisir et, dans un mouvement analogue de suprématie financière et économique, Jadwin est victorieux de Corthell, tandis que Presley s'efface devant le Président de Compagnie de chemin de fer.²⁷ Stipes Watts vient attester de la généralisation d'une telle confrontation entre l'artiste et le businessman dans la littérature américaine du début du XXe siècle.²⁸

Si Norris se sert de ces deux personnages antinomiques que sont l'artiste et l'homme d'affaires pour témoigner de deux mondes qui entrent en collision, Zola établit clairement une continuité entre l'artiste et l'homme d'affaires. En effet, les artistes et créateurs qui peuplent l'univers parisien des *Rougon-Macquart* dépassent la définition traditionnelle de l'artiste.²⁹ Ainsi, loin d'opposer l'artiste à l'homme d'affaires, Zola fait de Mouret et Saccard des artistes d'un nouveau type, des démiurges qui prennent Paris même pour support et réussissent à pulvériser les limites qui étouffaient Lantier. Zola dans l'ébauche du *Bonheur des Dames* écrit ainsi: "[...] je veux dans *Au Bonheur des Dames*, faire le poème de l'activité moderne."³⁰ Si le roman est un poème, Mouret, qui joue avec les couleurs, les espaces et les lumières, a quant à lui des allures de peintre. Sa minutie esthétique fait écho à celle de Lantier: "[il] répétait qu'il n'ouvrirait pas, plutôt que de laisser des ombrelles bleues au centre. Ça tuait sa composition."³¹ Nombreuses, d'ailleurs, sont les références à la disposition artistique de ce marchand de rêve qui éprouve les angoisses de la création et doute de son génie. Paris est son inspiration et son support; il réussit parce qu'il utilise toutes les inventions urbaines modernes, de la publicité à l'électricité. Son œuvre déborde de cette énergie vitale que Lantier cherchait vainement à créer dans ses tableaux.

Zola confère une dimension artistique à un autre homme d'affaires qui joue avec les limites de Paris même, le spéculateur Aristide Saccard. Dans *La Curée* et *L'Argent*, les allusions à cette propension qu'il a à créer plus grand que nature, foisonnent. Dans la lignée de Vautrin que Maurice Shroder qualifie de "super artiste," Saccard incarne un artiste visionnaire qui crée la ville elle-même. À titre d'exemple, évoquons le passage où depuis un restaurant surplombant Paris, Saccard découpe le Paris futur avec le tranchant de la main. Sous la plume zolienne, cette main, telle le ciseau du sculpteur ou le pinceau du peintre, est guidée par cette impulsion transcendante et passionnée qui anime les artistes en pleine création. Dans *L'Argent*, le leitmotiv du "poète du million" ponctue le roman. Saccard et

²⁶ Emily Stipes Watts, *The businessman in American Literature* (Athens: The University of Congress, 1982) 82-83.

²⁷ Dans une même veine symbolique, le roman *McTeague* (1899) de Norris traduit l'écrasement de l'imagination artistique et montre comment la violence devient le seul exutoire possible.

²⁸ Pensons par exemple à Eugene Witla, moitié artiste, moitié homme d'affaires, dans *The Genius* (1910) de Theodore Dreiser. Dreiser problématise la place de l'artiste dans la cité en créant ce substitut de l'artiste romantique idéaliste au visage de Janus.

²⁹ Pour une analyse détaillée des artistes parisiens du cycle des *Rougon-Macquart*, voir Schaffner 78-93.

³⁰ Cité dans Colette Becker, Préface de Émile Zola, *Au Bonheur des dames* (Paris : Flammarion, 1971) 17.

³¹ Émile Zola, *Au Bonheur des dames* (Paris: Flammarion, 1971) 263.

Mouret ne se limitent pas au commerce, ils deviennent des créateurs qui ne produisent pas de composition au sens propre du terme, mais qui engendrent des œuvres de chair et de matière urbaines. Si tous deux peuvent se comparer à Lantier de par l'amplitude de leur vision et leur ambition démesurée, ils sont, contrairement à ce dernier, capables de défier les limites urbaines et de les transformer, essayant même de voir jusqu'à quel point ils peuvent jouer avec elles. Leur but n'est pas le lucre mais le jeu. À l'inverse, dans le roman de Norris, Jadwin échoue et ne parvient pas à modeler les paramètres urbains; il n'a pas cette propension créatrice, car il est guidé par l'argent. Aussi la fin du roman montre-t-elle sa défaite: forcé de quitter Chicago, il part vers l'ouest.

En conclusion, notre étude révèle que Norris met en scène des spectres d'artistes zoliens édifiés sur les ruines d'un romantisme languissant. Si l'on ne retrouve pas chez l'écrivain américain la nostalgie de la vision romantique exprimée par Zola à travers le personnage de Lantier, il ne s'en avère pas moins que la dimension héroïque moderne s'exprime chez les deux romanciers par le biais de l'homme d'affaires. À la différence que dans la perspective zolienne, ce dernier est une figure de créateur et une sorte d'artiste prenant la ville et sa vie pour support, tandis que la ville américaine de Norris semble priver les individus de liberté et détériorer leur potentiel créatif. À l'inverse, alors qu'avec Balzac le roman français confère à Paris un magnétisme irrésistible dès 1830 et que ce Paris romanesque, transformé par de multiples métaphores en une entité vivante, enflamme l'inspiration artistique, la Frontière fonctionne comme une soupape de sécurité et l'expérience américaine offre alors des alternatives à la ville. Mais avec la fermeture de la Frontière en 1890, les visions romanesques évoluent car il devient impossible de fuir complètement l'environnement urbain. Ainsi, dans la lignée des pères fondateurs, Emerson et Thoreau qui ont irrigué l'imaginaire américain, Norris réitère une incompatibilité entre artiste et ville moderne.³²

³² Dans son célèbre discours intitulé "Farming" (1858), Emerson insinue que la place de l'artiste n'est aucunement dans les villes même si elles offrent à ce dernier de nombreux atouts (accès au savoir, émulation, exposition des œuvres, etc.): "[cities] force growth and make men talkative, entertaining, but make them artificial." Voir Ralph Waldo Emerson, *Society and Solitude*, in *The Works of Ralph Waldo Emerson*, vol. 7 [1909.] Web. 29 avril 2015 <<http://oll.libertyfund.org/titles/86>>. Évoquons aussi Thoreau qui propulse l'artiste au statut de héros mais montre dans l'expérience décrite dans *Walden* (1854) que le travail héroïque du créateur ne s'inscrit que dans de strictes conditions temporelles et géographiques et surtout dans une solitude totale. La création ne peut germer qu'en dehors des villes, dans un environnement purifié des institutions et des mouvements tapageurs de la vie urbaine. Le mouvement transcendantaliste va profondément attacher l'énergie créatrice à un milieu rural, la création poétique par exemple est prolifique au fond des bois et non dans l'effervescence des villes. Le concept énoncé par Emerson de la ville comme incarnation même du matérialisme et de l'artificialité est à l'origine de la présence problématique, voire de l'oblitération du personnage de l'artiste dans la ville romanesque américaine du début du XXe siècle.