Le parent insaisissable et l'urgence d'écrire

Martine F. Delfos

XIII
Zola, l'écrivain à la recherche du rôle de l'hérédité

XIII A Introduction

Nous voilà arrivée au quatrième et dernier sujet d'analyse, pour lequel nous avons choisi l'oeuvre d'Emile Zola, auteur du dix-neuvième siècle mort au début du vingtième siècle, en 1902. Le dix-neuvième est un siècle fertile du point de vue littéraire et il est non seulement caractérisé par la musicalité du poème mais aussi par la fascination du grand récit. C'est le siècle de la peinture de la vie humaine sous tous ses aspects, celui où Balzac écrit sa *Comédie Humaine*. Zola, pour sa part, a également laissé une oeuvre abondante et il a eu le mérite d'accomplir un projet audacieux: peindre la vie humaine à partir d'un cycle de vingt romans sur une famille fictive, les Rougon-Macquart. C'est surtout pour ce cycle que Zola est connu en littérature, mais aussi pour son engagement politique dans l'affaire Dreyfus et pour son engagement culturel puisqu'il prit la défense de l'impressionnisme. Il a également, durant toute sa vie, écrit une quantité étonnante de contes et nouvelles (95) qui méritent l'attention.

Zola perdit son père à sept ans, âge auquel Voltaire perdit sa mère; l'âge aussi auquel Rimbaud subit la perte secondaire de son père. A part la qualité littéraire, les circonstances de la vie de Zola permettent une comparaison avec les deux autres auteurs. En plus, la comparaison entre Voltaire et Zola devient d'autant plus intéressante que ces auteurs ont tous deux écrit des contes.

Comme Zola subit la perte primaire au même âge que Voltaire, il est intéressant non seulement d'étudier les traces de cette perte dans son oeuvre, mais aussi de les comparer à celles trouvées dans l'oeuvre de Voltaire. Outre l'influence de la perte prématurée sur leur oeuvre, nous pouvons examiner s'il existe une différence pouvant être attribuée au genre de la perte, la mère ou le père. Jusqu'à maintenant, nos analyses nous portent à croire que le sexe du parent perdu influence en effet l'écriture en ce sens que la représentation du parent non-décédé semble plus élaborée que celle du parent décédé et que l'oeuvre comporte donc plus de marques de la vie du parent ayant survécu à son

conjoint. Chez Zola on s'attend donc à une représentation du père moins élaborée que celle de la mère.

Choix du corpus d'analyse

La première publication de Zola est un conte, *La Fée Amoureuse*, paru alors qu'il avait dix-neuf ans; soit douze ans avant le premier roman des Rougon-Macquart. Son premier livre est un recueil de contes et nouvelles, *Contes à Ninon*, qui est publié en 1864. Il continuera à écrire des contes tout au long de sa vie, au total 95. Il écrit son dernier conte, *Angeline*, en 1899, à cinquante-neuf ans, trois ans avant sa mort et six ans après la publication du dernier tome des Rougon-Macquart. Dans le premier recueil, le conteur dit avoir eu envie de mettre sur papier les contes qu'il racontait au temps de ses seize ans à son amie et son amour de jeunesse, Ninon. Comme Zola était très réservé à propos de sa vie intime, nous ignorons si Ninon a réellement existé, mais nous savons que les contes contiennent beaucoup de faits auto-biographiques sur sa jeunesse à Aix-en-Provence où il vécut jusqu'à dix-sept ans. Comme les contes ont été écrits tout au long de sa vie, on y trouve aussi bien les premiers échos de sa petite enfance que la voix de l'homme mûr. Zola s'étant fixé un projet bien circonscrit pour les Rougon-Macquart, il y était moins libre que dans ses contes et nouvelles. Ce dernier genre se prête mieux à la projection des sentiments intérieurs puisqu'il laisse à l'auteur une plus grande liberté littéraire que le roman. Cette liberté d'expression, illustrée jusque dans la longueur des contes variant de trois à cent pages, est la raison pour laquelle nous avons choisi cette partie de son oeuvre; la même considération ayant servi pour le choix du corpus d'étude chez Voltaire. Le corpus comprend les 95 contes et nouvelles. Comme Zola a écrit des contes sa vie durant, nous espérons y trouver une évolution de la trace de la perte prématurée de son père.

Zola et le naturalisme

Zola est le théoricien et le chef de file du naturalisme[171]. Ses idées, il les a décrites dans l'article *Le roman expérimental*, publié en 1880. Selon lui, la littérature peut -et devrait- être une expérience scientifique où, à partir de l'observation de la nature humaine, le romancier expérimente en créant des personnages qui passent par différents milieux. Voici comment il exprime cela dans son article *Le roman expérimental*:

> En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale.[172]

Il explique que Balzac agit selon les mêmes principes dans la *Comédie humaine*. En parlant de *La cousine Bette*, Zola dit de Balzac (Carlier et al, 1988, p.47):

> Dès qu'il a eu choisi son sujet, il est parti des faits observés, puis il a institué son expérience en soumettant Hulot à une série d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux, pour montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion.

Sans pour cela être d'une exactitude mathématique, la littérature, d'après Zola, peut ajouter à la connaissance humaine. Cette pensée il l'a mise à l'épreuve dans le cycle *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Dans cette oeuvre, il recueille minutieusement les observations qu'il a faites en suivant une méthode sociologique accompagnée d'enquêtes destinées à fournir le matériel de base pour un roman.

En tant que chef de file du naturalisme, Zola s'entoure d'écrivains qui se retrouvent lors des fameuses soirées de Médan, où Zola a fait construire une maison. Parmi ceux qui participaient à ces soirées, on peut citer: Guy de Maupassant, Paul Alexis, Henry Céard, Léon Hennique et Joris-Karl Huysmans.

Les Rougon-Macquart

Notre corpus se limite aux contes et nouvelles, partie de l'oeuvre de Zola que je ne connaissais pas avant de me plonger dans cette étude. Impressionnée par le cycle monumental des Rougon-Macquart que j'avais lu vingt ans auparavant, je m'attendais à une lecture tout autre. Comparés au cycle des Rougon-Macquart, ces contes sont un matériel léger, sans grandes émotions évoquées et singulièrement juvénile. Je dis singulièrement parce que je m'attendais à y découvrir une peinture plus réaliste, plus naturaliste de la nature humaine et ce fut le contraire. La plupart des contes narrent avec peu de profondeur une histoire d'amour entre deux adolescents. Les histoires étaient souvent trop courtes pour permettre de développer le caractère des personnages ou le déroulement de leur vie. Le monde des Rougon-Macquart que je n'ai découvert

qu'après mes études de psychologie, vers trente ans, sa lecture m'ayant été défendue dans ma jeunesse à cause de sa mise à l'index[173] par l'Eglise, m'avait fascinée; par contre, le monde des contes m'a même de temps à autre ennuyée.

Pour mieux pouvoir apprécier la différence entre ces deux parties de son oeuvre, nous nous arrêterons brièvement sur le cycle des Rougon-Macquart avant de présenter le corpus de notre étude. Comme nous le montrerons dans notre analyse, dans ses contes, Zola cherche à échapper à la réalité qui lui pèse lourdement pendant l'écriture du cycle des Rougon-Macquart.

Dans ce cycle, Zola développe ses idées sur le rôle, dans la formation d'un être humain, de la disposition physique et de l'influence du milieu. Il crée un 'Familienroman' dans lequel la mère est la source de tout. Dès le début, on remarque une première tentative pour fuir la réalité à laquelle il est confronté, c'est-à-dire une activité appartenant au monde paternel, lorsqu'il crée deux 'pères' au lieu d'un. A partir d'Adelaïde, jeune femme qui en tant que dernière descendante d'une lignée aristocratique dégénérée souffre d'une 'névrose originelle', deux lignes de descendance sont établies: la première issue de sa relation avec le vagabond et alcoolique Macquart qui lui fait deux enfants, Ursule et Antoine, et la seconde par son mariage avec le marchand bourgeois Rougon avec qui elle a un fils, Pierre. En centrant son étude sur l'hérédité et le milieu grâce à trois facteurs importants -ligne aristocratique, vagabondage alcoolique et bourgeoisie-, Zola tâche de déceler l'influence de ces facteurs sur le déroulement de la vie et sur le développement de la descendance de cette famille. La combinaison 'aristocratie' et 'bourgeoisie' se manifeste dans la spéculation à la bourse d'un petit-fils d'Adelaïde et Rougon (Aristide dans *L'Argent*); on voit le travail de la combinaison 'aristocratie' et 'alcoolisme' se faire dans une petite-fille d'Adelaïde et Macquart, Gervaise, qui lutte héroïquement contre l'alcoolisme répandu dans le milieu des chômeurs où elle vit (*L'Assommoir*); l'arrière petite-fille d'Adélaïde, la prostituée de luxe Nana prend, elle, sa revanche sur les milieux aristocratiques et bourgeois (*Nana*); enfin la combinaison aristocratie, bourgeoisie et vagabondage alcoolique engendre une folie religieuse chez Serge, arrière petit-fils d'Adelaïde (*La faute de l'Abbé Mouret*). Les deux lignes de descendance se rejoignent avec le mariage de Marthe et François, c'est-à-dire entre la fille d'Adelaïde avec Rougon et le petit-fils d'Adelaïde et Macquart.

A partir de trente-et-un-ans, Zola écrit dans l'espace de vingt-quatre ans les vingt tomes de ce cycle qui s'achève par *Le docteur Pascal* où le personnage

principal, Pascal, fait le bilan de l'évolution de sa famille. Dans ce tome, Zola dévoile ses conclusions sur l'importance de l'hérédité pour le comportement humain. Ces idées ont été profondément influencées par les études de Darwin qui venaient alors d'être traduites en français, par *L'introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard, par le *Traité de l'hérédité* de Prosper Lucas et par la *Philosophie de l'art* de Taine.

Le cycle de romans peut être considéré comme un immense effort pour comprendre l'être humain dans lequel Zola apparaît comme un écrivain à la recherche de lui-même (Carlier et al., 1988, p.476). Troyat (1992, p.91) dit à ce propos: *Fouiller dans son passé génétique, c'est déterminer son avenir au sein de la société*.

Le roman qui conclut ce cycle est plus autobiographique que les autres. Zola y présente le docteur Pascal et sa maîtresse Clotilde, en analogie avec sa vie privée où figure également une maîtresse, Jeanne Rozerot. Guillemin (1964, p.413) nous raconte que Zola devance même sa propre mort dans ce roman:

> Emile Zola mourut asphyxié dans sa chambre. Sentant qu'il étouffait, il s'était levé brusquement, il avait tenté d'ouvrir sa fenêtre, et, dans cet effort même, la mort l'avait pris. Ainsi il avait vu son docteur Pascal, suffoquant, se jeter hors du lit; 'un besoin d'espace, de clarté, de grand air le poussait en avant; il tomba, avançant les lèvres, ouvrant à demi une 'pauvre bouche', comme 'un bec de petit oiseau'.

Le cycle des Rougon-Macquart a valu la célébrité à Zola, mais cette célébrité ne fut pas toujours sans équivoque. Le grand succès vint à la parution de *L'Assommoir*; même si le public fut choqué par le réalisme de la description des moeurs.

La plupart des analyses de l'oeuvre de Zola concernent le cycle des Rougon-Macquart (par exemple Hewitt, 1974; Nelson, 1983; Hamon, 1994). Souvent l'image de la femme a été le sujet d'analyse (Bertrand-Jennings, 1977), ou encore les métaphores (Van Buuren, 1985). Cependant, le reste de l'oeuvre de Zola vaut aussi bien la peine d'être étudié. Assez connus sont les cycles de romans intitulés *Trois Villes* et *Les Quatre Évangiles*. De ce dernier, il n'a pas pu finir le dernier tome. Mais les nombreux contes et nouvelles qu'il écrivit parallèlement aux grandes oeuvres sont, eux, beaucoup moins connus[174]. Même dans sa biographie sur Zola, Troyat (1992) n'en parle qu'en passant.

En comparant Zola à Hugo, Bernard (1952, 41) parle d'un manque de talent compensé par une force puissante:

> Il [Zola] écrit comme un fleuve monte et noie peu à peu tous les obstacles qu'il rencontre. Il n'a ni le génie de Hugo, ni une langue aussi pure. Chaque page des Misérables est toute éclairée d'une poésie qui magnifie tout; éclairé de la sorte le moindre détail prend une allure de joyau. Emile Zola est d'une nature pauvre, son outil est grossier, les incorrections de langage abondent dans ses livres; mais il se sauvera à sa manière, sa puissance suppléera à tous ses manques, l'ampleur de sa vision fera oublier ses imperfections. Il a cette vertu cardinale: la force.

Et c'est justement cette force qui fait défaut dans les contes. Cette force qui est nourrie surtout par l'engagement envers la misère humaine manque dans ses contes, comme nous le verrons. Son fanatisme qui forme une rapidité extraordinaire dans ses romans semble perdu lorsqu'il écrit des contes. L'engagement de Zola pour l'écriture trouve peut-être son origine dans la perte prématurée de son père, ce qui explique cette force et cette urgence d'écrire chez un homme qui apparemment ne disposait pas vraiment d'un talent littéraire particulier.

La méthode d'étude

Dans les trois analyses précédentes, nous avons utilisé la théorie du roman familial en nous limitant à un thème: la représentation du père et de la mère. Le corpus sélectionné des oeuvres de Zola ressemblant à celui constitué pour Voltaire, la méthode d'approche sera donc identique dans les grandes lignes. Nous tâcherons d'étudier la façon dont le père et la mère et leur mondes respectifs sont représentés dans les contes et d'examiner aussi le rôle de l'enfant qui complète le triangle oedipien primitif. Pour affiner les analogies et les différences entre Zola et Voltaire, nous analyserons plus en détail un conte spécifique, le plus long, *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric* qui présente une structure rappelant celle de *Candide* de Voltaire.

Données biographiques sur Zola

Zola est né le 2 avril 1840 à Paris et y est mort le 29 septembre 1902. Il a sept ans à six jours près lorsque son père meurt. Né à Paris, lors d'un séjour de ses

parents dans la capitale, il passe sa jeunesse à Aix-en-Provence qu'il quitte pour Paris quelques mois après la mort de sa grand-mère Henriette Aubert, fin 1857; il a alors dix-sept ans. Sa grand-mère était un facteur stabilisant dans la famille aux côtés de la femme très nerveuse qu'était la mère de Zola. Après la mort du père, la famille Zola connaît une situation financière très pénible. N'ayant pas été un brillant sujet à l'école où il est poussé dans la direction des sciences exactes - domaine de son père- alors qu'il préférait les lettres, Zola est obligé d'aller gagner son pain lorsqu'il a vingt ans. Son premier emploi, qu'il ne garde que deux mois, est celui de commis des douanes. Son deuxième emploi, dans la librairie Hachette (de 1860 à 1865), le fait entrer dans le milieu littéraire où il désire si ardemment jouer un rôle. Sa première publication est le conte *La Fée Amoureuse* en 1859, lorsqu'il a dix-neuf ans. Dans le projet du cycle des Rougon-Macquart, Zola combine son amour pour la littérature et l'admiration idéalisée pour son père, qui avait été ingénieur, en adoptant pour l'écriture de ses romans une méthode pareille à celle en vigueur dans les sciences exactes. Ce n'est pas pour rien que Bourdieu (1992, p.187) parle de l'*invention de l'intellectuel, qui s'accomplit avec Zola*.

Zola se marie avec Gabrielle-Alexandrine Meley, orpheline de mère, née le 16 mars 1839, jour du mariage des parents de Zola. Alors qu'il a passé la cinquantaine, Zola s'éprend de la lingère Jeanne Rozerot, orpheline de mère elle aussi. Avec elle, il a en secret deux enfants: Denise et Jacques. Au bout de plusieurs années, sa femme Alexandrine apprend l'existence de cette deuxième famille et, finalement, l'accepte (Troyat, 1992).

Zola est le porte-parole de grandes causes; il se fait connaître par l'affaire Dreyfus, dans laquelle il lutte contre l'antisémitisme en écrivant des articles de journal comme le fameux *J'accuse* qui est publié dans le journal *L'Aurore*. Il est poursuivi pour ses activités dans cette affaire, et, sur l'insistance de ses amis, il quitte la France pour se réfugier en Angleterre. Il revient un an plus tard, après l'acquittement de Dreyfus. Zola meurt asphyxié en 1902. A son enterrement, dans le long convoi, des mineurs scandent 'Germinal' titre de son livre sur la condition navrante des mineurs en France. En 1908, six années après sa mort, ses cendres sont transférées au Panthéon.

XIII B Zola et la famille incomplète

Les contes et nouvelles d'Emile Zola, publiés dans différents journaux, lui ont procuré une importante source de revenus. Il en écrit régulièrement jusqu'en 1880, qui est l'année de la mort de sa mère; le flux des contes s'arrête alors. Est-ce la confrontation pénible avec la réalité de la mort -après celui de son père, le décès de sa mère lui rappelant sa propre mortalité- qui lui ôta le goût du magique du monde des contes? Ayant produit quatre-vingt-treize contes en l'espace de vingt-et-un ans -de 1859 à 1880-, il n'en écrit plus que deux pendant les dix-neuf ans qui suivent: *Théâtre de campagne* en 1884 et *Angeline* en 1899 à son retour en France après son exil en Angleterre.

Les contes et nouvelles

La plupart des contes (69 sur 95) sont très courts, et comprennent moins de quinze pages, le plus souvent trois à cinq pages[175]. Parmi les plus longs, il y a quelques nouvelles qui contiennent plusieurs courts récits indépendants qui ont été publiés en feuilleton; ainsi, Zola pouvait présenter plusieurs milieux autour d'un même thème, par exemple celui de la mort dans *Comment on meurt* (Z75)[176].

Parmi les 95, un conte se dégage de l'ensemble pour plusieurs raisons, notamment sa longueur: les *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric* (Z9). Dans l'édition critique de la Pléiade, où tous les contes et nouvelles ont été réunis pour la première fois (*Contes et nouvelles*), ce conte s'étale sur 94 pages, soit presque deux fois la longueur de celui qui suit en longueur, et qui s'intitule *Souvenirs* (Z59-Z72, 48 pages). Celui-ci n'est d'ailleurs pas un récit unique, mais un feuilleton comportant quatorze récits indépendants. Nous étudierons 'Sidoine et Médéric' plus en détail ci-après.

Le titre de '*Contes et nouvelles*' est bien approprié: la magie, la morale et la philosophie y tenant toutes les trois une place importante. Certains textes sont

de véritables contes comme on s'en aperçoit dès les premiers mots. *Simplice* par exemple, premier conte après la 'lettre à Ninon', débute par *Il y avait autrefois*...

D'autres, avec leur succession de souvenirs et de descriptions de la nature, comme *Souvenirs*, ou leur ensemble de récits autour d'un même thème, dont *Portraits de prêtres* (Z88) est un exemple, sont plutôt des nouvelles en feuilleton. Pour ne pas encombrer la lecture, nous parlerons dorénavant de 'contes' sans mentionner le mot 'nouvelles'.

Dans la plupart des contes, il est question de deux programmes narratifs, suivant la terminologie de Greimas (1966). Il y a le programme narratif du conteur, qui s'adresse à une lectrice, Ninon, l'amie et l'amour des seize ans du conteur et sa soi-disant source d'inspiration. C'est la présentation de ce programme narratif qui est le thème central du premier conte. Nous sommes invités à croire que le conteur est Zola et que c'est pour Ninon qu'il a mis par écrit les contes qui suivent. Deux titres de recueils renvoient à ce programme narratif: les neuf premiers contes rassemblés dans le recueil *Contes à Ninon* et les vingt-huit contes du recueil *Nouveaux contes à Ninon*. Par une lettre destinée à Ninon le recueil *Contes à Ninon* débute (CN, p.7):

> Les voici donc, mon amie, ces libres récits de notre jeune âge, que je t'ai contés dans les campagnes de ma chère Provence, et que tu écoutais d'une oreille attentive, en suivant vaguement du regard les grandes lignes bleues des collines lointaines.
> Nous nous retrouvons ainsi dans un univers intime appartenant soi-disant au conteur et à Ninon; puis à l'intérieur du conte, le conteur présente un deuxième programme narratif, celui du récit avec ses propres personnages. Dans quelques nouvelles, les deux programmes narratifs se fondent l'un dans l'autre; dans le conte du même nom, par exemple, le conteur raconte ses 'souvenirs' (CN p. 469):
>
> Te rappelles-tu, Ninon, la bise aigre du printemps, quand il a plu?

Dans l'appendice K, j'ai noté et numéroté les contes de Zola selon l'ordre chronologique de leur création[178]. Durant notre analyse, nous faisons référence aux contes en utilisant le numéro de l'appendice, par exemple Z1 pour le premier, *A Ninon*. J'ai analysé chaque conte à partir du thème de la représentation du père et de la mère que nous étudierons surtout dans leur aspect direct, c'est-à-dire dans leur rôle de père ou de mère d'un enfant. Puis,

notre analyse s'arrêtera à la composition de la famille et à l'orphelin. Après, nous tâcherons d'analyser de plus près le monde dans lequel les contes se déroulent en les considérant dans leur ensemble.

La représentation du père et de la mère

Tout comme ceux de Voltaire, les courts récits de Zola mettent rarement en scène une famille. Ce sont généralement des récits racontant les aventures de jeunes entre eux ou bien des descriptions de la nature. Les relations y sont le plus souvent horizontales, entre personnes du même âge, et même de très jeunes personnes puisque l'âge de seize ans ou celui de vingt ans y sont très fréquents. Cet âge est en principe trop jeune pour un père ou une mère, ce qui réduit notre matériel.

Pour étudier la représentation du père et de la mère, les contes dans lesquels il est question de relations familiales ont été inventoriés. Nous avons étendu le critère de la façon la plus large possible. La mention d''orphelin' par exemple, sans même qu'il soit question de parents, référant à la famille nous a suffi pour incorporer un récit dans notre corpus de contes basé sur le critère de relations familiales. Même avec ce critère très large il n'est question de famille que dans trente-sept contes, souvent seulement par une référence générique sans suite. Ainsi, la nouvelle *Souvenirs* (Z72), numéro XIV, fait partie de notre sélection bien que le conteur n'y parle qu'une fois de mères en général (CN, p.515):

> Et leurs mères souriantes, causaient ...

Dans environ un tiers (37 sur 95) des contes, nous trouvons une famille[177]. Ce sont ces contes-là qui formeront en première instance le matériel de notre étude sur la représentation du père et de la mère.

A première vue déjà, on peut constater que, toute référence familiale faisant défaut dans deux-tiers des contes, les représentations du père et celle de la mère ne sont pas très abondantes; encore, la famille mentionnée dans l'autre tiers n'est souvent même pas complète: le père ou la mère -et bien souvent les deux- manquent. Cette absence de figures parentales est la première caractéristique des contes et elle se rapporte vraisemblablement aux circonstances de la vie de Zola.

L'analyse des contes où il est question de famille, suivra dans ses grandes lignes la chronologie de leur création. Ainsi, il sera plus facile de signaler

d'éventuels développements. Cette chronologie sera parfois adaptée pour rassembler les contes se rapportant à un même thème.

Répétons l'hypothèse que nous venons de formuler dans l'introduction du chapitre sur Zola. Conformément au raisonnement que nous avons suivi jusqu'à maintenant nous pouvons nous attendre à ce que la représentation du père soit sous-développée comparée à celle de la mère, Zola ayant perdu son père à l'âge de sept ans.

Un père distant

Dans *Simplice* (Z2), le père -roi- veut que son fils Simplice se prépare à remplir son futur rôle de roi. Simplice, néanmoins, est '*un niais de la plus grosse espèce*', mais '*son père, qui était un bon père, voyait tout et riait dans sa barbe*.' Le père comprend que son fils n'a pas l'aspiration de devenir roi et lorsque Simplice s'éprend d'une belle forêt et va vivre avec elle, le roi s'y résigne: '*Son père le crut changé en loup et chercha un héritier plus digne du trône*.'

Dans ce conte, le père est présenté comme 'un bon père', mais il ne s'occupe pas beaucoup de son fils, il se sépare facilement de lui et son rôle est tout à fait marginal.

Odette, jeune fille de seize ans, vit dans le château de son oncle (*La Fée Amoureuse*, Z5). Sans que cela soit explicitement mentionné, Odette est probablement orpheline de père et de mère vu qu'elle est élevée par son oncle, le seigneur Enguerrand. Le portrait de cet oncle n'est pas précis; ce n'est qu'indirectement qu'on comprend qu'il est sévère, puisqu'Odette a peur de lui (CN, p.46):

> Enfant, lorsque, au milieu de ses jeux, elle apercevait son oncle, elle s'arrêtait, et ses yeux se gonflaient de larmes. Maintenant, elle était grande et belle; son sein s'emplissait de vagues soupirs; et un effroi plus âpre encore la saisissait, chaque fois que venait à paraître le seigneur Enguerrand.

Au moment d'un profond sentiment de solitude, Odette aperçoit le beau Loïs, ou faut-il dire que par magie son soupir se transforme en un soupirant? Par peur de son oncle, elle cache son amour pour Loïs. Les prenant en pitié, la fée

amoureuse les transforme en tiges de marjolaine pour qu'ils puissent vraiment s'aimer sans angoisse.

Ici aussi, le rôle du 'père' est peu élaboré. De même que le père de Simplice, l'oncle ne semble pas pleurer la disparition de sa nièce; il continue à raconter ses exploits comme si rien n'avait changé.

Dans *Les Etrennes de la mendiante*, (Z15), les parents envoient leur petite fille de huit ans attendrir le beau monde pour mendier pour les étrennes. Etant très pauvres, les parents n'arrivent plus à assumer leurs rôles de père et de mère et à protéger leur enfant. Ce thème revient dans plusieurs contes, par exemple dans *Le Chômage* (Z57) où les parents d'une petite fille de sept ans couchent leur enfant qui crie de faim, incapables de lui donner à manger. Il en est de même chez les Morisseau qui crèvent de misère et dont le fils frigorifié meurt d'une pleurésie (*Comment on meurt, IV*, Z75).

Dans ces contes, la représentation du père est peu élaborée. Elle montre un père distant et dont la personnalité reste très floue pour le lecteur.

L'immortalité du père

A trois reprises, le père obtient presque l'immortalité. Dans *Le Centenaire* (Z38) et *L'Inondation* (Z79), le père, contre l'ordre naturel des choses, survit à tous les membres de sa famille. Le centenaire pleure ses enfants et regrette son 'immortalité' (CN, p.362):

> Mes fils et mes petits-fils sont morts, et je reste seul, las d'immortalité, dans un siècle qui n'est plus le mien.

Nous remarquons ici une analogie avec les contes de Voltaire où il est souvent question d'un personnage cru mort qui revient, parfois même à plusieurs reprises. C'est, nous l'avons déjà stipulé lors de l'analyse de Racine, une façon de se familiariser avec la mort. Pour arriver à ce but, Voltaire, pour sa part, utilise un jeu magique tandis que Zola, lui, affronte la mort en rendant le père presque immortel ou en plaçant l'enfant symboliquement en position de reprendre le flambeau pour suivre les traces de son père[179]. Comme dit Anzieu (1981, p.304), *L'immortalité est la symétrie inversée de la mort*. Chez Zola, cette 'immortalité' s'opère aussi par une foi dans la bonté de la nature, où tout retourne pour revenir sous une autre forme, comme dans *Les Quatre Journées de*

Jean Goudron (Z73). La progression du temps qui avait créé la blessure de la mort paternelle est ainsi rendue circulaire. Orphelin, Jean Goudron fonde une famille, mais après une inondation, il ne lui reste plus que sa fille Marie. Le prolongement de la vie par la progéniture est alors rendue explicite (CN, p.559):

> A cette heure, après des années de regrets, une dernière consolation me reste. Je suis l'hiver glacé, mais je sens en moi tressaillir le printemps prochain. Mon oncle Lazare le disait: nous ne mourons jamais. J'ai eu les quatre saisons, et voilà que je reviens au printemps, voilà que ma chère Marie recommence les éternelles joies et les éternelles douleurs.

Une fois seulement, dans *Comment on meurt* (Z75, V), la vie du père suit le cours naturel des choses. Jean-Louis Lacour, soixante-dix ans, a deux fils et une fille qui travaillent dans les champs. Il ne veut pas qu'ils restent près de lui lorsqu'il est tombé malade et il meurt tranquillement, seul avec son petit-fils. La terre ensevelit donc celui qui jadis la travaillait.

Le père *Jacques Damour* (Z85), mari de Félicie avec qui il a deux enfants, entraîne son fils dans l'alcoolisme et dans la lutte des Communards. Le fils tombe dans une bataille et Jacques est condamné puis déporté. Le croyant mort, sa femme refait sa vie grâce à un nouveau mariage harmonieux avec un boucher avec qui elle a de nouveau deux enfants, raison pour laquelle sa fille née de son premier mariage, la quitte. Jacques revient et voudrait reprendre sa femme, pourtant, il voit bien que cela ne serait pas réaliste: la mort de leur fils forme une barrière entre eux et sa femme s'est remariée. Il la laisse tranquille et est recueilli par sa fille qui a mal tourné. Même si elle semble s'être détournée de sa famille, elle a pourtant volé la photographie de son frère décédé devant laquelle elle s'attendrit avec son père. Aussi, Jacques finit ses jours tranquillement à la campagne grâce à sa fille.

Jacques ne s'est pas montré un bon père, il a même la mort de son fils sur la conscience. Pourtant, sa fille est prête à lui pardonner et se réjouit de l'avoir retrouvé.

Dans *Mon voisin Jacques* (Z52), le personnage du père est dans une situation très pénible. Ayant honte d'être croque-mort, il cache son métier à sa fille de peur de l'effrayer. Le père n'est pas présenté dans un rôle de père, mais plutôt comme un enfant peureux vis-à-vis de son propre enfant (CN, p.437).

> Une seule chose me taquine. Je n'en dors pas la nuit, quand j'y songe. Nous sommes, ma femme et moi, des vieux qui ne sentons plus la honte. Mais les jeunes filles, c'est ambitieux. Ma pauvre Marthe rougira de moi plus tard. A cinq ans, elle a vu un de mes collègues, et elle a tant pleuré, elle a eu si peur, que je n'ai pas encore osé mettre le manteau noir devant elle. Je m'habille et me déshabille dans l'escalier.

La représentation du père est jusqu'à maintenant non seulement peu élaborée, mais aussi assez infantile. La mort est idéalisée, le père survit aux membres de sa famille, devient centenaire ou s'efface doucement devant le reste de sa famille. On n'y rencontre même pas la peur associée à la mort.

Le père dans un double rôle

Une représentation indirecte du père se trouve dans la nouvelle *Un suicide* (Z32). Ici, le vieux Bergasse, tuteur de la jeune orpheline Lucienne, se marie avec elle lorsqu'elle a dix-huit ans. Une fois mariés, Bergasse, jaloux, la traite comme une marchandise et le coeur de Lucienne se ferme. Elle s'éprend de Georges, orphelin comme elle, mais reste pourtant fidèle à son mari Bergasse qui tombe malade et voit bien que les jeunes gens vont s'aimer après sa mort. Il lègue sa fortune à sa soeur et prend du poison pour jeter le soupçon de sa mort sur sa femme et Georges.

Le 'père' Bergasse se montre un mauvais père lorsqu'il veut changer de rôle, de tuteur-père en amant-mari.

Dans *Le Capitaine Burle* (Z74), le héros est présenté dans son double rôle de père et de fils, mais c'est surtout le deuxième qui est élaboré. Le capitaine Burle n'est pas à la hauteur des ambitions de sa mère: il vit une vie irresponsable, vole de l'argent et court les jupons. Il ne s'occupe pas du tout de l'éducation de son fils et le laisse aux ambitions de sa mère.

Le père, dans ces contes, semble esquiver son rôle: de tuteur, il devient mari et en tant que père, il se comporte surtout en fils irresponsable. Si l'image est un peu plus élaborée dans ces contes, ce n'est pourtant pas une image de père.

Le père prend son rôle

Si jusqu'ici, les pères s'occupent peu de leurs enfants dans les contes, le contraire se produit dans *La Fête à Coqueville* (Z78). Dans ce conte qui semble

être inspiré par le mythe grec de Héro et Léandros -d'où les thèmes des amants, de l'eau et des parents défavorables à leur amour-, les pères s'opposent à l'amour entre deux jeunes gens dont les familles se querellent depuis longtemps. En mer, les pêcheurs de ces deux familles Floche et Mahé découvrent une grande quantité de tonneaux pleins de liqueurs étranges. Ces boissons adoucissent leur désaccord et finalement les amoureux pourront se marier. Contrairement au mythe grec, aux romans des Rougon-Macquart et souvent aussi à la réalité, ici tout finit bien. Ainsi, l'enfant en Zola crée par l'intermédiaire de l'adulte un monde idéal.

La représentation du père dans *Naïs Micoulin* (Z80) est la plus élaborée, sans pour cela être très importante. Le père de Naïs est un père qui bat sa fille (CN, p.748):

> Elle avait seize ans que Micoulin, pour un oui, pour un non, la frappait au visage, si rudement, que le sang lui partait du nez; et, maintenant encore, malgré ses vingt ans passés, elle gardait pendant des semaines les épaules bleues des sévérités du père.

Cependant, le conteur prend la défense du père (CN, p.748):

> Celui-ci [le père Micoulin] n'était pas méchant, il usait simplement avec rigueur de sa royauté, voulant être obéi, ayant dans le sang l'ancienne autorité latine, le droit de vie et de mort sur les siens.

Lorsqu'il s'aperçoit de l'amour entre sa fille -qui est de famille pauvre- et Frédéric -fils d'un riche avoué-, il veut tuer ce dernier. Il n'y arrive pas et il est tué lui-même à la fin par un soupirant silencieux de Naïs, le bossu Toine. Naïs se marie avec ce bossu qui avait su la protéger contre son père et qui la consolait de Frédéric qui s'était lassé de son amour. Toine prend le rôle de père protecteur. Dans ce conte, sonnent les cloches de Notre Dame de Hugo, et de nouveau presque enfantin, Zola choisit une fin heureuse.

L'orphelin *Nantas* (Z81), s'éprend de Flavie qui, elle, est orpheline de mère. Flavie étant enceinte d'un homme marié, elle prie Nantas de l'épouser pour sauver son honneur et cacher sa honte devant son père. Flavie garde son honneur en se mariant avec Nantas qui en échange obtient un fonds pécuniaire pour réaliser ses ambitions. Le père de Flavie ne connaissant pas la vérité,

s'oppose en première instance au mariage avec ce jeune homme pauvre qui aurait rendu sa fille enceinte, mais lorsque Nantas réalise ses ambitions, le père de Flavie se met à le respecter. Néanmoins, ce succès ne satisfait pas Nantas qui veut l'amour de Flavie qu'elle lui refuse par orgueil. Elle raconte tout à son père qui la soutient entièrement, malgré son admiration pour la réussite de Nantas. A la fin, voyant que son mari l'aime vraiment, Flavie surmonte son orgueil et lui ouvre son coeur plein d'amour.

Si le rôle du père n'est qu'effleuré dans *Nantas*, c'est cependant un véritable rôle de père qui soutient sa fille et qu'il faut craindre lorsqu'on a fait un faux pas.

Dans *L'Attaque du moulin* (Z90), le père Merlier est un veuf qui s'occupe du bonheur de sa fille Françoise. Il compte la marier avec Dominique, le garçon qu'elle aime. Pendant la guerre entre les Prussiens et les Français, le moulin du père Merlier sert de forteresse hébergeant un capitaine français et ses soldats. Malgré l'horreur qu'il a de la guerre, pour protéger Françoise, Dominique prend part aux combats. Les Français se retirent sans que Dominique s'en aperçoive et ce dernier tombe alors entre les mains des Prussiens qui le condamnent à être fusillé. Françoise le fait évader mais les Prussiens prennent en représailles son père en otage (CN, p.1055):

> Mon Dieu! finit-il [l'officier prussien] par dire, je prends votre père, parce que je ne tiens plus l'autre.. Tâchez de retrouver l'autre, et votre père sera libre.

Françoise ne peut pas choisir (CN, p.1055):

> Oh! mon Dieu! est-ce que je puis choisir? Mais je saurais où est Dominique, que je ne pourrais pas choisir!... C'est mon coeur que vous coupez.. J'aimerais mieux mourir tout de suite. Oui, ce serait plus tôt fait. Tuez-moi, je vous en prie, tuez-moi...

Françoise trouve son amant, mais refuse de lui dire la vérité pour éviter qu'il ne se sacrifie pour son futur beau-père. Dominique arrive pourtant à connaître l'histoire et revient au moulin. Les Prussiens lui proposent un marché: ils lui laissent la vie sauve si, en échange, il leur indique le moyen de fuir l'ennemi. Dominique refuse et il est exécuté malgré l'assaut des Français qui sont revenus. Le père de Françoise succombe aussi dans la bagarre et le moulin brûle. Les Français revenus ont vaincu les Prussiens, mais la famille Merlier,

elle, a perdu la guerre. Françoise, qui en somme avait fait le choix entre son père et son amant en faveur de son amant, a perdu les deux.

Le père Merlier est un bon père qui prend le bonheur de sa fille au sérieux et sympathise avec son futur beau-fils. Il tâche, en vain, de les protéger contre les malheurs de la guerre: ayant tout donné, il y perd la vie.

Dans *Scènes d'élection* (Z92, III), le père Roblot, lui-même monarchiste, veut, pour consolider le bonheur de sa fille voter comme son gendre François qui est républicain. Le père Roblot pense surtout aux intérêts de sa fille; cela le rend opportuniste dans ses choix politiques.

Madame Sourdis (Z93) traite de deux jeunes artistes; Adèle, fille du couple Morand, et Ferdinand Sourdis, orphelin de père et de mère. Le rôle du père se limite à un contact de sympathie avec ce jeune peintre et à exposer un de ses tableaux dans la vitrine de son magasin à la demande de sa fille. Après sa mort, Adèle hérite son argent et propose un mariage de raison à Ferdinand. Le mariage serait pour elle la possibilité d'obtenir la gloire aux côtés d'un vrai peintre, pour lui le moyen d'acquérir l'argent dont il a besoin pour pouvoir aller à Paris.

Au début de cette nouvelle, il est question d'un père dont le rôle est fort limité, mais c'est un homme fort sympathique qui fait preuve de beaucoup de patience et subvient aux besoins de sa famille jusqu'après sa mort. Mais c'est surtout le rôle de la femme qui est important dans cette nouvelle: nous y reviendrons plus loin.

Si le rôle du père reste peu important, sa représentation semble évoluer légèrement. Il commence progressivement à revêtir un véritable rôle de père qui s'occupe du bien-être de ses enfants.

Le père et ses préoccupations

Monsieur Robineau dans *Les Parisiens en villégiature, I,* (Z91) est un enthousiaste de la campagne. Il impose 'la joie de la vie à la campagne' à sa famille et à ses amis. Son jeune fils a hâte de repartir pour Paris et ses amis ne se lassent pas de critiquer continuellement la vie de campagne. Monsieur Robineau, ayant acheté une maison campagnarde, fait la sourde oreille devant les plaintes de ses proches tandis que sa femme se tait sagement.

Le même thème se retrouve dans *Villégiature* (Z20) qui raconte les dimanches à la campagne de la famille parisienne Gobichon. Le père s'y extasie devant les bienfaits de la campagne alors que son fils s'y ennuie. L'un des signes que le père a perdu de vue la réalité des choses est la fête qu'il organise à l'occasion de la salade qu'il a découverte dans son jardin (CN, p.271):

> L'année dernière, par un étrange et inexplicable phénomène, une salade, une romaine haute comme la main, rongée et d'un jaune sale, a eu le singulier caprice de pousser dans un coin du jardin. Gobichon a invité trente personnes à dîner pour manger cette salade.

Une autre famille (*Les Parisiens en villégiature, III*, Z91) cherche une station balnéaire pour passer les vacances. Le père Pichon opte pour le village où les Baudrillart vont passer leurs vacances parce que cette famille a un fils à marier et que, lui de son côté, a trois filles à caser. Son projet échoue, le fils Baudrillart ayant déjà une maîtresse.

La représentation du père: un maigre rôle

Pour résumer, nous pouvons conclure que la représentation du père dans les contes n'est pas très abondante. Qu'il s'agisse d'un vrai père, d'un beau-père, d'un oncle ou d'un tuteur, le personnage du père n'est pas très explicite. Son rôle n'est, en général, pas très important; il est le plus souvent décédé ou au contraire presque immortel. Sa personnalité reste vague. Si son comportement est moins positif, le conteur l'excuse. La représentation du père se développe peu au fil des contes, si ce n'est qu'il accepte son rôle de plus en plus. Cependant, l'image d'une représentation peu élaborée, infantile et idéalisée subsiste. Signalons qu'au moment du dernier conte dans lequel figure un père, *Madame Sourdis* (Z93), Zola n'est pas encore devenu père de famille lui-même, cela ne lui arrivera que très tard dans sa vie. La raison du sous-développement de la représentation du père s'explique peut-être par le fait que l'image du père chez Zola a été fixée à sept ans à la suite de la mort de son père, et qu'elle n'a pas progressé, demeurant infantile même lorsque Zola devient père lui-même.

La mère, théorétiquement

Pour étudier la représentation de la mère, nous suivons de nouveau la chronologie des contes. Le premier conte à mentionner une mère est *Simplice*

(Z2). Si le père y joue encore un rôle peu important, la mère y est citée sans qu'elle n'y joue aucun rôle.

La fée Amoureuse (Z5) peut être considérée comme une représentation indirecte de la mère. Ayant pitié des deux amoureux Odette et Loïs, la fée les aide à goûter leur amour sans qu'ils soient découverts par l'oncle de la jeune fille, le féroce seigneur Enguerrand. A la fin, la fée réunit les amants pour toujours en les cachant de la vue des autres par une métamorphose en tiges de marjolaine. La fée est une 'mère' qui tient compte du bonheur de l'enfant et fait tout pour l'aider.

Dans *Au Couvent* (Z39), le conteur plaide pour une éducation de la fille auprès de sa mère. Grandir au couvent, loin de sa mère, la rendrait niaise. Dans cette nouvelle, la mère est très estimée pour l'éducation qu'elle donne à sa fille et par laquelle elle la prépare à la vie sociale.

La petite orpheline nommée Soeur-des-Pauvres (*Soeur-des-Pauvres* Z80) reçoit un sou étrange pour avoir eu la bonté de donner son propre sou à une pauvresse au lieu de s'acheter un jouet. La pauvresse est en fait la Vierge Marie et la pièce un sou magique. Soeur-des-Pauvres multiplie les sous autour d'elle et elle exerce une influence salutaire sur son oncle et sa tante qui deviennent de braves gens. Lorsqu'elle a accumulé assez de richesses et que son sou lui pèse lourd, la vierge est fière d'elle et lui reprend son sou. En mourant, Soeur-des-Pauvres est contente d'aller retrouver ses parents.

Dans la religion chrétienne, la vierge Marie est la mère par excellence. Dans ce conte elle charge une petite fille d'une mission importante. Au moment où la fillette lui fait savoir que cette tâche lui pèse trop, Marie l'en acquitte. Cette représentation maternelle n'est pas très élaborée, mais la mère y assume sa responsabilité en prenant sa 'fille' en charge lorsque c'est nécessaire.

Jusqu'ici, la représentation de la mère dans les contes n'est pas très prononcée; c'est plutôt une position théorique. Le conte explique comment la mère devrait être.

L'impuissance de la mère

Dans certains contes sur la pauvreté, la mère éprouve, comme le père, un profond chagrin d'avoir à coucher sans pain son enfant qui crie de faim (*Le*

Chômage, Z57), ou de voir son enfant mourir de froid dans *Comment on meurt* Z75, IV). C'est une image de la mère impuissante devant la misère; elle l'est aussi devant la guerre comme nous l'avons vu dans *Jacques Damour* (Z85).

Une image encore plus forte de l'impuissance de la mère est présentée dans le conte *L'Inondation* (Z79). Lorsque la Garonne déborde furieusement et que le danger devient menaçant, Cyprien essaye d'aller chercher du secours. Il est coincé entre deux poutres, la tête en bas, tout près de l'eau qui monte. Sa femme, Aimée, ne supportant pas de le voir se noyer lentement ainsi, se dirige vers son mari avec ses deux enfants. Son beau-père essaye de la retenir, voyant bien qu'elle va à sa perte, mais elle ne veut pas écouter le bon conseil de celui qui sera le seul survivant. Ne pouvant pas aller au secours de son mari, Aimée reste figée à mi-route sur un toit avec ses enfants; impuissante, elle ne peut rien faire d'autre que hurler et subir la montée de l'eau.

Nostalgie: le chagrin de perdre sa mère

Dans *Souvenirs* (Z59-Z72), conte qui contient quatorze récits indépendants, la mère est mentionnée sept fois et la grand-mère trois alors que les pères et les grand-pères y sont totalement absents. Cette mention de la mère dans *Souvenirs* est un écho de la nostalgie d'une vie protégée, comme dans cette scène qui respire le calme et la protection au milieu des batailles (CN, p.516):

> On voit des mères tenant des bébés par chaque main, qui viennent examiner de près les formidables barricades construites sur la place de la Concorde.

Le chagrin de la perte d'une mère est décrite dans *Les quatre journées de Jean Goudron* (Z73), lorsque son oncle vient chercher Jean pour s'occuper de lui (CN, p.518):

> il était venu me chercher dans la maison froide et déserte que quittait le convoi de ma mère.

Ce chagrin causé par la perte de la mère est repris dans *Angeline* (Z95), où une légende naît autour de la mort de la petite Angeline qui ne se consolait pas de la perte de sa mère. Elle aurait été jalouse du nouveau mariage de son père et, pour rejoindre sa mère, elle se serait planté un couteau dans le coeur. La vérité

est pourtant moins dramatique: la petite Angeline ne s'est pas suicidée, elle est morte de fièvre.

Le conte *Les quatre journées de Jean Goudron* (Z73) raconte les quatre étapes importantes de la vie de Jean Goudron. Il aime Babet qui, durant la guerre, a patiemment attendu son retour. Babet et Jean sont heureux ensemble mais ils doivent attendre longtemps avant d'avoir des enfants: Jacques et Marie. Le lourd et dangereux travail de l'enfantement, qui est longuement décrit, rappelle la phrase du père de Marguerite Yourcenar que nous avons déjà mentionnée: 'l'accouchement est le champ d'honneur des femmes'. Cette analogie est d'autant plus flagrante que Jean Goudron parle d'une 'balle en pleine poitrine'; l'enfantement pour Babet, c'est sa guerre à elle (CN, p.544):

> Tout va bien, continua la sage-femme. Je vous appellerai. La porte se referma. Je [Jean Goudron] restai droit devant elle, ne me décidant pas à descendre. J'entendais Babet se plaindre d'une voix brisée. Et, comme j'étais là, elle poussa un cri déchirant qui me frappa comme une balle en pleine poitrine. Il me prit une envie irrésistible d'enfoncer la porte d'un coup d'épaule. Pour ne pas céder à cette envie, je mis les mains à mes oreilles, je me précipitai follement dans l'escalier.

Les enfants grandissent et lorsque la Durance déborde, la famille lutte désespérément contre l'eau. Babet s'accroche à son fils Jacques et ils se noient ensemble dans l'inondation. Jean perd ainsi sa femme et son fils. Son chagrin est immense, mais cependant il sent sa vie se prolonger dans sa fille Marie.

La représentation de la mère n'est pas très prononcée. Patiente, la mère subit le dur travail de l'enfantement et, de nouveau impuissante, elle s'accroche à son fils lors du péril de l'inondation.

Dans *Les Parisiens en villégiature* (Z91, III), la mère Pichon a un rôle tout à fait subordonné à son mari. Elle propose des idées pour les vacances, mais suit son mari qui a le projet de marier au moins une de ses filles pendant les vacances dans un village où viendra une famille qui a un fils à marier.

L'image de la mère qui ressort de ces contes est celle de l'impuissance. Cette représentation peu élaborée l'est pourtant déjà plus que celle du père: la mère est importante et sa mort suscite le regret.

La mère vampire

Dans *Le capitaine Burle* (Z74) se trouve une représentation très élaborée du personnage maternel. Madame Burle est la veuve d'un colonel qui était sur le point de devenir général. Leur fils, le capitaine Burle, déçoit les espérances de sa mère car il ne monte pas en grade.

Ce récit évoque la vie privée de Zola. Son père, l'ingénieur Zola, était sur le point de réaliser son rêve -construire un canal- lorsqu'il mourut et sa mère voulait que leur fils Emile marche sur les traces de son père. Il échoue néanmoins deux fois au baccalauréat scientifique, car sa mère le pousse dans la direction des sciences exactes pour qu'il devienne comme son père, alors que c'est le domaine littéraire qui l'intéresse. Plus tard, Zola écrira un poème pour célébrer l'oeuvre de son père, *Le Canal Zola*, où il métamorphose le technicien en prophète et fait du travail la réalisation d'un rêve surhumain[180].

Tout comme la mère de Zola, la veuve du colonel Burle met toute son énergie dans l'éducation de son petit-fils Charles qui fait sagement ce que sa grand-mère veut. Pourtant, au lieu de rêver d'une carrière militaire, il a une peur atroce des histoires de guerre que sa grand-mère lui raconte pour l'éduquer. Son père, le capitaine, s'amuse avec les femmes et vole de l'argent. Au moment où la mère du capitaine le croit guéri parce que qu'il ne va désormais plus au café, il ne reste en fait chez lui que pour mieux profiter des faveurs de leur servante de dix-sept ans qui le lui fait d'ailleurs payer cher. Le capitaine est tué dans un duel que la grand-mère arrange par l'intermédiaire d'un major de sa connaissance dans le seul but de réhabiliter le nom de son fils par la mort afin de permettre à son petit-fils de se lancer dans la carrière militaire dont elle rêve tant. Hélas, quelque temps plus tard, Charles, dont la santé est très fragile, est emporté par une fièvre typhoïde.

La (grand-)mère dans ce conte, revêt plutôt un rôle paternel que maternel. C'est une mère tyrannique qui semble vider son fils et son petit-fils de leurs ressources vitales. Indirectement, elle est la cause de la mort de son fils qui meurt dans un duel qu'elle a organisé. Comme elle ne tient pas compte de la fragilité de son petit-fils, la responsabilité de ce second décès pèse également sur elle. Elle est la 'black-widow' qui survit aux mâles et demeure seule à la fin.

Si on compare la façon dont les hommes restent seuls à la fin de leur vie, à la façon dont la mère du capitaine Burle reste seule, on constate que ce sont des situations opposées. Les pères restent seuls malgré eux, ils font tout pour sauver leurs enfants ou bien ne veulent pas être à leur charge. Le père Lacour

(*Comment on meurt*, Z75,V) qui ne veut pas gêner ses enfants par sa mort, les envoie travailler la terre (CN, p.623):

> Qu'est-ce qu'ils lui feraient, s'ils restaient là? La terre a plus besoin d'être soignée que lui. Quand il crèverait, ce serait une affaire entre lui et le bon Dieu; tandis que tout le monde souffrirait, si la moisson était perdue.

La vie de ces pères n'est pas alimentée de la mort des autres. Par contre, la mère du capitaine Burle semble, elle, s'alimenter de la vie des autres: ce que son mari n'a pas su lui donner, elle va le chercher dans son fils puis dans son petit-fils. Ce thème de la femme-vampire rappelle Nana du roman du même nom, dont Zola '*fait une bonne fille qui ruine les hommes sans y penser, comme elle croquerait une pomme*' (Bernard, 1952, p.73).

La mère-vampire, on la retrouve aussi dans la nouvelle *Madame Sourdis* (Z93). Adèle Sourdis se nourrit du talent de son mari. Tout comme la mère du capitaine Burle qui voulait être la femme d'un général, Adèle Sourdis veut participer à la gloire d'un grand peintre. Elle tombe amoureuse de Ferdinand. Lui, peintre talentueux, manque d'argent pour aller se lancer à Paris. Elle, peintre médiocre mais assidue à la tâche, lui procure une vie rangée en l'épousant. A Paris, Ferdinand remporte un grand succès au Salon, mais étant profondément paresseux de nature, il peint de moins en moins. Adèle poursuit tranquillement le travail de son mari et sa personnalité pénètre au fur et à mesure dans les tableaux auxquels Ferdinand, à la fin, ne travaille plus du tout. La 'mère' Adèle Sourdis s'occupe de son 'enfant' Ferdinand, mais cette protection vide son mari de sa vitalité: le talent demeure, mais il ne peut plus être exploité. Adèle pousse la protection si loin qu'elle se charge du plus gros du travail d'une peinture si bien que Ferdinand n'a plus qu'à la marquer de son talent au moyen de petites touches décisives. A la fin, Adèle peint le tableau toute seule, sans même que Ferdinand ne les retouche.

Dans *Une leçon* (Z23), le vampirisme féminin est peint d'une autre façon, en thème faustien. Un poète pauvre écrit à une femme riche que, justement parce qu'il est poète, il ne l'épousera pas. Pour lui expliquer ses raisons, il raconte l'histoire d'un poète dont la source se tarit: une riche orpheline fatiguée des riches soupirants épouse un jeune poète et lui donne sa fortune et sa beauté en échange de son amour et de son talent; le poète paie ce marché très cher car son talent s'éteint dans sa vie confortable.

Une autre mère despotique est présentée dans la nouvelle *Comment on meurt* (Z75, II). Madame Guérand est une veuve dont les trois fils Charles, Georges et Maurice ont gaspillé l'héritage de leur père. Ils sont venus vivre de nouveau chez leur mère et dépendent d'elle qui les tient court. Lorsqu'elle tombe gravement malade, elle craint que ses fils ne la volent et elle meurt dans cette peur (CN, p.605-606).

> Cependant, Charles, Georges et Maurice se montrent très bons. Ils s'entendent, de façon à ce qu'un d'eux soit toujours près de leur mère. Une sincère affection paraît dans leurs moindres soins. Mais, forcément, ils apportent avec eux les insouciances du dehors, l'odeur du cigare qu'ils ont fumé, la préoccupation des nouvelles qui courent la ville. Et l'égoïsme de la malade souffre de n'être pas tout pour ses enfants, à son heure dernière. Puis, lorsqu'elle s'affaiblit, ses méfiances mettent une gêne croissante entre les jeunes gens et elle. S'ils ne songeaient pas à la fortune dont ils vont hériter, elle leur donnerait la pensée de cet argent, par la manière dont elle le défend jusqu'au dernier souffle. Elle les regarde d'un air si aigu, avec des craintes si claires, qu'ils détournent la tête. Alors, elle croit qu'ils guettent son agonie; et, en vérité, ils y pensent, ils sont ramenés continuellement à cette idée, par l'interrogation muette de ses regards. C'est elle qui fait pousser en eux la cupidité.

La mère de Hortense (*Les Parisiens en villégiature*, Z91, II) gêne les jeunes mariés, Hortense et Lucien, qui n'ont pas un moment pour eux. Ils vont en vacances pour échapper à la domination continuelle de cette mère. Voilà encore un exemple de mère tyrannique.

La mère à qui on veut plaire et qui assume son rôle

Dans *Naïs Micoulin* (Z80), les deux amoureux se cachent à cause de la mère de Ferdinand. Naïs est la fille de gens pauvres et les parents de Ferdinand sont riches, mais leur amour grandit malgré eux. Ferdinand, pour éviter que sa mère ne se doute de leur amour, traite Naïs durement. Ne considérant pas Naïs comme une simple servante, sa mère le gronde. Pourtant, Ferdinand sent bien qu'elle n'accepterait pas une liaison de son fils avec Naïs.

Dans ce conte, la mère semble un peu naïve, elle n'exerce aucun pouvoir direct sur le déroulement des choses, contrairement au père -de Naïs- qui essaye

de tuer Ferdinand lorsqu'il apprend la vérité. Pourtant à la fin, la mère de Ferdinand obtient probablement exactement ce qu'elle veut alors que le père de Naïs y laisse sa vie.

Dans *Madame Neigeon*, Z83, dès que son père l'y autorise, Georges Vaugelade part pour Paris où il s'attend à avoir une vie riche en liaisons amoureuses. Il écoute les racontars et il s'éprend de la belle madame Neigeon qui est mariée mais dont on fait croire à Georges qu'elle ne s'opposera pas à une liaison. Lorsqu'il est invité dans son château, Georges croit que la liaison commencera et il ouvre son coeur à madame Neigeon qui comprend qu'elle est dupe de rumeurs. Elle lui avoue alors l'avoir invité pour qu'il utilise son influence auprès de son père en faveur de son mari. A ce moment-là, deux enfants entrent et Georges demande à qui sont ces enfants. Madame Neigeon répond que ce sont ses enfants à elle, étonnée qu'il ne le sache pas. Georges est alors frappé de stupeur, car il ne peut pas combiner ce rôle de mère avec l'image de maîtresse qu'il avait d'elle en rêve (CN, p.856).

> Je ne saurais exprimer le coup que cette simple parole m'a porté. Il m'a semblé que, brusquement, elle m'échappait, que ces petits êtres-là creusaient de leurs mains faibles un fossé infranchissable entre elle et moi.

Dans *Jacques Damour* (Z85), Félicie, la femme de Jacques, essaie de retenir son mari qui veut participer à la lutte de la Commune, et tente aussi de l'empêcher de boire. Elle échoue. Son époux entraîne leur fils Eugène dans ses combats et dans l'alcoolisme. Le père est condamné et son fils tué. Lorsque Félicie apprend la nouvelle que son mari est décédé, elle décide de refaire sa vie.

Ici, la mère prend sa vie en main sans éclats. N'ayant pu sauver son mari ni son fils du désastre et n'ayant pas su non plus retenir sa fille, elle n'est pas une mère forte mais elle ne se laisse pas abattre par tous ces malheurs et choisit de refaire sa vie en choisissant un bon mari.

La représentation de la mère dans ses contes est plus élaborée, il s'agit effectivement de mères qui ne se laissent pas ébranler par le malheur. Leurs enfants devancent mêmes leurs désirs sans qu'elles aient à imposer leur autorité. Elles assument tranquillement leur rôle.

Mère dominante et père idéalisé

En résumant, nous pouvons constater que la représentation des parents est peu abondante chez Zola, mais qu'en général celle de la mère est plus élaborée que celle du père. La représentation de la mère est très variée: elle peut comprendre la nostalgie d'un monde protégé, se montrer plutôt faible et même impuissante ou forte et tyrannique. Souvent, la mère s'alimente de la vie ou du talent de ses proches. Ce qui ressort surtout, c'est une image d'impuissance de la mère devant la misère et celle de la mère qui veut arriver à ses fins au moyen de ses enfants. Cela rappelle la jeunesse de Zola avec une mère qui ne sait presque pas faire face à la situation financière très pénible dans laquelle son mari l'a laissée après sa mort et qui, en même temps, oblige le petit Zola à faire des études scientifiques.

Dans notre introduction sur Zola, nous avons formulé l'hypothèse que la représentation du père serait moins élaborée que celle de la mère; comme Zola perdit son père à l'âge de sept ans, nous supposons que la perception du rôle du père en a été affectée, créant une image plus infantile, moins évoluée et moins variée que celle de la mère, ce qui est exactement la trace qu'on retrouve dans les contes. La représentation de la mère, aussi, comporte des traces de la jeunesse de Zola.

Ainsi, nous voyons des traces de la perte prématurée de Zola dans la représentation sous-développée du père, dans l'image plutôt infantile et idéalisée du père et la représentation plus élaborée de la mère, caractérisée par une impuissance devant la misère allant jusqu'à une tyrannie vampirique.

La composition de la famille

S'il est question de famille dans les contes, le plus souvent celle-ci est incomplète. Les orphelins, les veufs et les veuves peuplent le monde de Zola. On peut y voir une projection de la perte que Zola a subie dans sa propre vie. Ce n'est que dans 37 contes qu'il y a une référence à la famille. Certains de ces contes contenant plusieurs récits, ils contiennent 47 récits en total. Sur ces 47 récits, 13 seulement font allusion à une famille complète: -père, mère et enfant(s)-. Les enfants sont souvent orphelins de père et de mère ou de l'un des deux parents. Il est question d'orphelins dans 34 des 47 récits, c'est-à-dire que dans presque trois-quarts de contes où il est question d'une référence à une famille, il y figure un orphelin. Le père ou la mère y sont souvent veuf ou veuve. Ceci est en accord avec la vie de Zola lui-même, dont la mère était veuve. La correspondance peut être poussée encore plus loin: le veuvage dans les contes

est le plus souvent celui de la femme ayant perdu son mari, certainement lorsqu'il est question de veuvage à un âge jeune ou moyen. L'orphelin est donc un thème important dans les contes et nouvelles.

Le thème de l'orphelin

En regardant de plus près la situation de l'orphelin, nous pouvons constater que c'est le plus souvent un orphelin de père et de mère (onze incidences). Dans le cas de l'orphelin d'un des parents, c'est un peu plus souvent un père décédé (sept cas) qu'une mère (cinq incidences). En ce qui concerne le sexe de l'orphelin, c'est aussi souvent un garçon qu'une fille.

A plusieurs reprises dans les contes, un amour naît entre un orphelin et une orpheline; c'est effectivement ce qui arriva à Zola lui-même. Orphelin de père, il se marie avec Gabrielle Meley, dite Alexandrine, orpheline de mère. Sa maîtresse Jeanne Rozerot est, elle aussi, orpheline de mère. Dans les contes, cette situation est reprise, l'orpheline est souvent orpheline de mère; l'orphelin est souvent orphelin de père. Quant à la lectrice à qui le conteur s'adresse, la Ninon de seize ans, on se demande si elle aussi n'est pas orpheline. Le conteur se tait sur ce sujet, pourtant la ressemblance avec le premier conte publié après les *Contes à Ninon*, *Un coup de vent* (Z10), où un poète s'éprend de Nini, orpheline de seize ans, nous suggère que Ninon a existé et qu'elle aussi était orpheline.

Dans les contes, c'est surtout pendant leur petite jeunesse que les enfants semblent souffrir de leur état d'orphelin: les tuteurs, oncles et tantes ne sont pas toujours agréables envers l'orphelin. Il vivent souvent dans la misère et ce n'est qu'à partir de seize ans que l'orphelin créé par Zola échappe à sa situation pénible grâce à un amour partagé avec une personne du même âge. Ce programme narratif fait penser à la jeunesse de Zola qui vivait dans la misère après la mort de son père et qui échappait à cette misère grâce à ses amitiés qu'il prolonge par des lettres lorsqu'il habitait dans une mansarde à Paris où, adolescent, il connut une histoire d'amour courte mais tumultueuse.

A partir de l'adolescence la condition d'orphelin n'est plus présentée comme pénible. Dans *Nantas* (Z81), devenir orphelin, c'est surtout un moment de libération (CN, p.773):

> Puis, la mère étant morte, Nantas dut accepter un petit emploi chez un négociant, où il traîna pendant douze années une vie dont la monotonie l'exaspérait. Il se serait enfui vingt fois, si son devoir de fils ne l'avait cloué à Marseille, près de son père tombé d'un échafaudage et devenu impotent. Maintenant, il devait suffire à tous les besoins. Mais un soir, en rentrant, il trouva le maçon mort, sa pipe encore chaude à côté de lui. Trois jours plus tard, il vendait les quatre nippes du ménage, et partait pour Paris, avec deux cents francs dans sa poche.

Nous pouvons constater que l'imaginaire de Zola est fortement marqué par son état d'orphelin.

Le conte *Les Repoussoirs* (Z13) montre un ironique remède à la condition d'orphelin. Il y est question d'une agence où l'on loue la compagnie d'un repoussoir, une femme de laideur extrême destinée à rehausser la beauté des jolies femmes. La même agence propose également la location d'une mère et d'un père à prix modéré à l'heure. Ce petit conte, contient une solution bien originale pour l'orphelin à la recherche d'un père ou d'une mère: le moyen de se procurer un parent par un acte rationnel. Racine, devenu orphelin très tôt, exploite la magie d'une réunion de l'orphelin avec ses parents dans le 'deus ex machina' de l'immolation d'Eriphile. Zola qui est plus âgé et possède donc un développement cognitif plus avancé au moment de la mort de son père, utilise, lui, un 'pater ex machina' plus réaliste et plus pratique: si la vie lui ôte son père, il en choisira un autre consciemment. Mais lui aussi joue avec l'idée d'une réunion avec le parent décédé. Dans son dernier conte *Angeline*, Zola 'essaie' le désir de réunion de la petite orpheline Angeline avec sa mère. Pourtant la réalité entre chez Zola, là où elle était absente chez Racine: les recherches du conteur dans *Angeline* montrent que c'est une légende, Angeline ne s'est pas suicidée (immolée comme Eriphile) pour être réunie avec sa mère mais elle est morte d'une fièvre. Eriphile choisit une réunion, Angeline meurt d'une maladie.

La mort sans chagrin

Malgré le caractère juvénile de beaucoup de contes, la mort y tient un rôle important, premièrement par les pertes prématurées de parents. Une nouvelle en feuilletons est consacrée aux différentes manières de mourir: *Comment on meurt* (Z75). Dans ce conte la mort est examinée et 'essayée' de plusieurs façons. Dans la première nouvelle, la mort est tenue à distance. L'homme meurt ici,

tout en prenant soin des convenances, entouré de sa femme et de ses enfants. Il y a pourtant une distance extrême prohibant toute chaleur humaine. Dans le deuxième épisode du feuilleton, le père est déjà mort et la mère devenue veuve meurt dans l'angoisse que ses enfants gaspillent son argent. Ici aussi un manque de chaleur rôde autour de la mort. Puis vient une nouvelle où une femme, orpheline adulte, choisit de ne pas faire remarquer sa mort: elle se tait et laisse son mari travailler. Pour le quatrième 'essai' sur la mort, Zola choisit un enfant qui meurt d'une pleurésie causée par la misère dans laquelle vivent ses parents. La série est complétée par la mort d'un vieillard, qui, lui aussi, choisit de mourir seul: il a envoyé ses enfants travailler la terre, mais il garde son petit-fils auprès de lui.

Aucune de ces nouvelles raconte le processus de mourir. Il n'est nulle part question de chagrin; la mort vient et rend solitaire. Les vivants ne semblent pas très bien comprendre que la mort vient réellement frapper à leurs portes. Dans chaque 'essai' sur la mort, un écho du décès du père de Zola retentit. On le retrouve dans la solitude, l'aliénation, la pénurie et même dans le détail de la mort de l'enfant emporté par une pleurésie, maladie qui causa le décès du père de Zola. Ici aussi, les contes montrent des traces de la vie de Zola: à travers tous ces détails, on aperçoit la mort du père qui tombe malade loin de sa famille qui doit accourir à la nouvelle de sa maladie. Pourtant, malgré ces 'essais', Zola ne semble pas avoir su avancer dans la compréhension de la mort: on n'y trouve aucune émotion, l'atmosphère y est froide, sans peur ni angoisse, sans chagrin ni tristesse. L'image de la mort dans les contes est opposée à celle de la vie privée de Zola: la mort l'y atteint toujours profondément, jusqu'aux chaudes larmes qu'il verse à la mort de ses chiens. Sa propre mort lui vient de façon inattendue et baigne dans une ambiance sinistre. On a même cru à la possibilité d'un meurtre politique. C'est comme si Zola se cache de la douleur de la mort qu'il ressent dans sa vie privée pour la défaire d'émotions dans ses contes.

Le monde de Zola dans les contes et nouvelles

En regardant l'ensemble des contes et nouvelles, on peut remarquer que ceux-ci sont souvent placés dans une atmosphère amoureuse, dans un monde défendu ou à l'abri des autres humains. Dans *La Fée amoureuse* (Z5), les amants sont protégés par une fée qui les met à l'abri en les transformant en tiges de marjolaine. L'amour est recherché mais le plus souvent en vain. Certains thèmes sont répétés, comme l'inondation ou la pauvreté.

L'atmosphère des contes est surtout celle d'un monde maternel; on retrouve cela entre autres dans les éléments magiques et dans la communion profonde avec la nature. La nature est le thème le plus fréquent. Souvent, l'eau ou la rivière sont au centre des descriptions. L'ondulation de l'eau traverse la plupart des contes où il n'est pas question de parents. On dirait en psychanalyse qu'on y est à l'état utérin, nageant dans le liquide amniotique.

Dans le conte *Les voleurs et l'âne* (Z7), nous nous trouvons, par exemple, au bord de la Seine (CN, p.69):

> Nous étions enfin sortis des haies. La Seine coulait à nos pieds; sur l'autre rive, un village mirait ses pieds dans la rivière. Nous nous trouvions en pays de connaissance; maintes fois nous avions rôdé dans les îles qui descendaient au fil de l'eau.

Dans les contes, le monde paternel est tenu à distance par l'amour idéalisé des jeunes amoureux. Dans un refus de vivre dans un monde paternel avec sa cruauté et son éternelle lutte pour s'adapter aux réalités de la vie, nous pouvons déceler une nostalgie du monde maternel. Le monde paternel est explicite chaque fois que le jeune homme ou la jeune femme se libère de ses parents et part conquérir le monde à la recherche d'un but précis. Ce qui est frappant, c'est que Zola crée la situation où l'opération de se libérer de ses parents n'est pas un acte délibéré, résultat d'une lutte d'adolescent, mais arrive le plus souvent par la mort des parents; le triangle oedipien est brisé brutalement, les parents sont morts, l'enfant survit et l'enfant est roi.

Dans *Madame Neigeon* (Z83), Georges Vaugelade part à Paris pour se lancer dans la vie mondaine et commencer une liaison avec une belle Parisienne. Sa déception devant la maternité de celle qu'il désire et sa réaction sont encore très enfantines:

> Je m'étais raisonné en me prouvant que Louise était aussi peu mère que possible.

Malgré sa démarche foncièrement paternelle de quitter le monde maternel et d'aller à la poursuite d'un but précis, le héros zolien dans les contes relève plutôt de l'*enfant trouvé* que de l'*enfant bâtard*. Sa poursuite est souvent enfantine, magique. Le plus bel exemple est celui de *Simplice* (Z2) qui quitte son rôle de prince pour aller vivre dans la forêt (CN, p.12, p.13):

> Ce fut à vingt ans que Simplice devint complètement idiot. Il rencontra une forêt et tomba amoureux. (...) Simplice devint en peu de jours un vieil ami de la forêt. Ils bavardaient si follement ensemble, qu'elle lui enleva le peu de raison qui lui restât. Lorsqu'il la quittait pour venir s'enfermer entre quatre murs, s'asseoir devant une table, se coucher dans un lit, il demeurait tout songeur. Enfin, un beau matin, il abandonna soudain ses appartements et alla s'installer sous les feuillages aimés.

Non seulement la représentation de la mère est plus élaborée que celle du père et crée par là un monde surtout maternel, mais, lorsque le héros semble timidement faire un pas en avant dans le monde paternel, il continue le plus souvent à se comporter en *enfant trouvé* et n'avance que pour plonger plus volontiers dans un monde maternel magique, tout près de la nature.

Sans famille

Ce qu'on aperçoit pendant l'analyse de la représentation parentale est plus clair encore pour les contes où il n'est pas question de famille. Une dualité existe entre la notion d'une nature bonne, douce et une nature brute, bestiale. La thématique de la nature d'ailleurs ' *s'introduit dans la prose d'Emile Zola depuis le conte le plus court jusqu'à la fin de son dernier roman*[181]. Benoudis Basilio (1993, p.345) signale même

> le triangle d'or de la production zolienne: *machine-métonymie-nature*, la métonymie assurant le lien entre ce qui, à première vue, paraît inconciliable: le mécanique et le vivant.

Signalons que là où Basilio parle de métonymies, Van Buuren (1985) parle de métaphores. Cette différence est importante dans le sens que la métaphore est plus une expression adulte tandis que la métonymie renvoie davantage au monde enfantin. Benoudis Basilio (1993, p.333) dit:

> La métonymie se trouve donc au coeur de la production du texte romanesque zolien et de son sens, les vertus 'naturalisantes' de ce trope en faisant l'instrument génétique de choix du roman 'naturaliste'.

Le contraste chez Zola se trouve sur tous les fronts: le bonheur face au malheur, l'abondance opposée à la misère. Les correspondances entre sa vie privée et ses romans sont marquées du même contraste. Troyat (1992, p.170) le signale en disant: *En crevant de pauvreté, Gervaise* [*L'Assommoir*] *a fait de Zola un homme riche* et Bourdieu (1992, p.169) parle dans ce cadre de *Zola, dont les romans ont connu la plus compromettante fortune*.

Dans les contes, tout comme dans le cycle des Rougon-Macquart d'ailleurs, Zola ne semble pas pouvoir prendre de position nuancée, c'est le noir ou le blanc. Hamon (1994) dit à ce sujet que Zola écrit en négatif dans le sens photographique du terme, la photographie que Zola lui-même aimait tant[182].

Ce 'noir ou blanc', on le voit dans le contraste entre la virginité et les instincts bestiaux, la déchéance et la gloire, *Simplice* ou *L'Inondation*; *La Bête Humaine* ou *Une page d'amour*. C'est, comme dit Ripoll (1976), une lutte entre le rêve et la réalité.[183]

Zola, si ardent dans ses romans, peint pourtant un monde pâle dans ses contes. Même lorsqu'il promet à Ninon de lui raconter une histoire particulièrement horrifiante, il échoue (Lapp, 1964, p.27). Si, dans ses romans, la sexualité est toujours une descente aux enfers comme le dit Bertrand-Jennings (1977, p.127), dans les contes, elle est voilée et prend une dimension extra-terrestre: le jeune amant poète vivant dans sa mansarde, qu'on voit si souvent dans ses contes, transmet cette image à la perfection. Jusqu'à ses cinquante ans, la vie privée de Zola se trouve à peu près à égale distance entre ces deux points. Chez lui, il existe un écartement entre la vie rangée de l'écrivain travailleur et l'ardent artiste qui prend la plume.

Somme toute, on pourrait dire que pour Zola l'effort romanesque, c'est l'autre en lui qu'il décrit. Dans ses romans, il regarde son inconscient fougueux dans les yeux, dans ses contes c'est un surmoi exigeant, enfantin qu'il rencontre.

Même tout jeune, Zola formule cela à merveille lorsqu'il dit que ces contes étaient la 'rose sur le fumier' (Bernard, 1952, p.15). La légèreté du conte le reposait de la lourdeur des Rougon-Macquart. Dans ces contes, c'est comme s'il pouvait demeurer jeune et échapper au monde adulte.

Zola et le refus de grandir

En étudiant l'ensemble des contes, une tendance à privilégier un certain âge apparaît. Dans les premiers contes, l'âge du héros ou de l'héroïne est le plus

souvent seize ans[184]. Même au moment où l'âge de l'héroïne est de vingt ans, Zola préfère lui en donner seize (Z11, CN, p.229):

> Elle a eu vingt ans hier, elle en paraît à peine seize.

Dans plusieurs contes encore, Zola revient aux seize ans du héros ou de l'héroïne. Le père de *Naïs Micoulin* (Z80), la battait par exemple 'depuis ses seize ans'. Dans *Les Vieilles aux yeux bleus* (Z12), le poète voit les amours de nos pères dans les vieilles aux yeux bleus où luisent encore leurs seize ans.
C'est comme si Zola refusait de vieillir et qu'il demeurait dans une nostalgie permanente de ses seize ans (Z6, CN, p.52).

> Toujours aimer, toujours chanter le rêve des seize ans (Z6).

A son confrère Huysmans il écrit: *Je suis enchanté quand j'ai écrit une bonne petite page naïve, qui a l'air d'avoir seize ans* (Bernard, 1952, p.65).

L'âge de seize ans revient tellement souvent qu'on se demande si cet âge n'a pas signifié un tournant dans la vie de Zola lui-même. Cette préférence n'est pas en effet un phénomène aléatoire, puisque Zola part à Paris à dix-sept ans après la mort d'Henriette Aubert, sa grand-mère qui a été si importante pour lui et pour sa mère, comme le souligne Brown (1996). Il laisse derrière lui son enfance et sa jeunesse. Ecrire semble dorénavant, capter en première instance l'atmosphère de ses seize ans, comme il le décrit dans *A Ninon*, (Z1, CN, p.7):

> La joie suprême de notre hymen me faisait traverser en paix cette rude contrée des seize ans, où tant de mes compagnons ont laisse des lambeaux de leurs coeurs.

Il est intéressant de noter que cette obsession d'avoir seize ans, Zola l'ironise en même temps dans le conte *Une victime de la réclame* (Z26) où le besoin de retourner à l'âge de seize ans est le sujet central. Le personnage principal, Claude, est un grand adepte du progrès moderne; il achète et utilise tous les produits que la publicité lui recommande; l'échec d'un produit ne le touche pas, il se jette avec encore plus d'enthousiasme sur un produit qui doit réparer la faute. C'est ainsi qu'il finit par prendre une potion soi-disant rajeunissante, mais qui lui sera fatale (CN, p.301):

> Claude, ayant lu qu'une somnambule guérissait tous les maux, s'empressa d'aller la consulter sur les maladies qu'il n'avait pas. La somnambule lui offrit obligeamment de rajeunir en lui indiquant le moyen de n'avoir plus que seize ans. Il s'agissait simplement de prendre un bain et de boire une certaine eau.
>
> Il avala la drogue, se plongea dans le bain, et il s'y rajeunit si absolument, qu'au bout d'une demi-heure, on l'y trouva étouffé.

C'est comme si Zola s'était rendu compte que cette fixation à l'âge de seize ans arrêtait l'évolution de l'oeuvre; à partir de ce conte, l'âge monte un peu. On remarque une certaine évolution dans les contes au niveau des âges utilisés: dans les premiers contes, l'âge de seize ans est privilégié, mais après c'est surtout l'âge de vingt ou vingt-et-un ans qui est mentionné. Le conteur et Ninon aussi ont pris cet âge dans le second recueil pour Ninon: *Nouveaux contes pour Ninon* (Z46-Z73, CN, p.399).

> Te souviens-tu, Ninon? Le souvenir est aujourd'hui l'unique joie où mon coeur se repose. Jusqu'à vingt ans, nous avons battu ensemble les sentiers.

Ici aussi, nous remarquons une analogie avec la vie privée de Zola, un nouveau tournant à vingt ans. Sa mère étant découragée par le manque de succès scolaire de son fils qu'elle ne peut d'ailleurs plus prendre en charge. Zola cherche assidûment, à vingt ans, un emploi lui permettant de gagner sa vie. Il devient commis des douanes et est naturalisé français. Seize ans, c'est la fin de sa jeunesse à Aix-en Provence, vingt ans c'est la jeunesse elle-même qui vient à terme, ce sont les responsabilités de l'âge adulte qui pénètrent dans sa vie. Les âges de seize et de vingt ans marquent chacun une période importante, un tournant de sa vie. Plus tard, âgé de cinquante ans, il revit ses vingt ans avec sa maîtresse Jeanne Rozerot, âgée de vingt-et-un ans. La même différence d'âge d'ailleurs -plus de trente ans- séparait les parents de Zola.

Le conte pour pouvoir échapper

Zola a peuplé ses contes de jeunes de seize à vingt ans et il a continué à le faire tout au long de sa vie. Cela s'accorde avec l'atmosphère nostalgique que nous avons décelée en analysant les contes en général. On pourrait opposer ceux-ci à

son oeuvre monumentale sur les Rougon-Macquart comme il l'annonçait déjà lors de ses dix-neuf ans (Bernard, 1952, p.15):

> Je détourne les yeux du fumier pour les porter sur les roses, non pas que je nie l'utilité du fumier qui fait éclore mes belles fleurs, mais parce que je préfère les roses, si peu utiles pourtant. Tel je me montre à l'égard de la réalité et de l'idéal. J'accepte l'une comme nécessaire, je m'y soumets selon la nature; mais, dès que je puis m'échapper de cette ornière commune, je cours à l'autre et je m'égare dans mes prairies.

On a de la peine à croire que c'est Zola qui se sert de la plume lors de l'écriture des contes, tant le contraste est grand avec ces romans. C'est comme s'il vivait éternellement dans une chambre d'attente, quêtant il ne sait pas trop quoi, peut-être bien le retour prodigieux de l'illustre père, pour être confirmé par lui.

Les contes, avec leur tendance à la nostalgie, représentent tout au long de sa vie ces 'prairies' où Zola s'évade du réalisme qu'il peint dans le cycle des Rougon-Macquart. Pourtant, Van Buuren (1985) signale que, si Zola pensait décrire de façon scientifique la réalité humaine, le réalisme fait défaut dans la multitude de métaphores qu'il utilise et qui montrent une attitude subjective dans laquelle la position de l'auteur vis-à-vis de son sujet devient claire. Tout en louant le progrès humain, Zola montre par ses métaphores une angoisse envers ce même progrès. Le monde des Rougon-Macquart est donc peut-être moins naturaliste et réaliste que Zola ne le pensait; ici aussi, c'est un monde immature, en noir et blanc, où manquent souvent de nuances.

Conclusion

Arrivés ainsi au quatrième écrivain de notre étude, nous remarquons qu'il semble exister une relation entre la représentation de la mère dans l'oeuvre d'un écrivain et la mort prématurée d'un père. Chez les écrivains éduqués par leur mère à la suite de la perte prématurée du père, on trouve une dominance de la mère dans l'oeuvre. A l'occasion de l'analyse de Rimbaud, de Zola et de Cocteau, nous avons déjà parlé de la dominance de la mère, de la mère vampire, de la 'black-widow'. En effet, ces trois écrivains ont perdu leur père dans leur petite jeunesse et ont été élevés par leur mère. Chez Voltaire qui perdit sa mère prématurément et chez Racine, orphelin très jeune de ses deux parents, l'absence de mère dans leur vie semble atténuer la dominance de sa représentation dans leur oeuvre respective. Si la mère prend le rôle du père

après la mort de son mari, le contraire ne semble pas avoir lieu; le père revêt à peine le rôle de la mère après le décès de sa femme. Cela est d'ailleurs en accord avec les recherches psychologiques sur ce plan (voire Worden 1996) que nous avons traités dans la première partie.

XIII C Zola et le goût du magique

Jusqu'ici, nous avons analysé les contes dans leurs grandes lignes. Pour la troisième partie de ce chapitre, nous avons choisi d'étudier un conte de plus près. Pour plusieurs raisons, le choix est tombé sur les *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric* (Z9) qui est un véritable conte avec tout son mélange de magie, de morale et de philosophie. La première raison, c'est que dans le corpus des contes, celui-ci tient une place spéciale: il est le plus long de tous et offre donc un déroulement plus détaillé de la narration et un développement plus poussé des personnages. Deuxièmement, il ne figure pas du tout de parents dans ce conte et c'est justement pour cette absence spectaculaire que nous l'avons choisi. En fait, les personnages de Sidoine et Médéric intègrent les facteurs parentaux de manière très originale. Troisièmement, la lecture des *Aventures du grand Sidoine et du Petit Médéric* fait tant penser à *Candide* de Voltaire qu'une comparaison s'impose. La ressemblance entre ces deux contes nous permet d'étudier la trace de la mort dans deux oeuvres comparables écrites par deux écrivains ayant perdu en outre tous deux un parent à sept ans: Zola son père et Voltaire sa mère.

Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric

Zola, l'éternel adolescent de seize ans, se cache dans le monde magique des contes un peu comme *Simplice* (Z2) se cache dans la forêt; seize ans, c'est aussi l'âge auquel les deux héros des *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric* (Z9), partent pour conquérir le monde.

Tout en analysant le conte des *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric* (Z9) en détail, nous nous appuierons à l'occasion sur des exemples issus d'autres contes. Voici d'abord un résumé de l'histoire de Sidoine et Médéric:

> Sidoine et Médéric sont les fils de deux voisines. Ils sont nés à la même minute et dorment dans le même lit. Dès le début de leur

> développement, un curieux déplacement s'opère: la croissance physique de Médéric passe à Sidoine et le développement psychique de Sidoine passe à Médéric. Sidoine pousse donc pour deux et devient un niais dans un corps de géant tandis que Médéric se développe pour deux sur le plan psychique et devient un vrai philosophe dans un corps de nain. Ayant perdu leurs parents de bonne heure, ils partent, à seize ans, conquérir le monde. Ensemble, ils sont très forts, mais séparés, l'un sans l'autre, ils sont perdus. Médéric qui appelle Sidoine son 'mignon' décide des initiatives à prendre; Sidoine, pour sa part, se sert de ses poings pour défendre Médéric. Ils forment un bel exemple de complémentarité. Le but de Médéric est de devenir le roi du Royaume des Heureux et de se marier avec la reine Primevère et Sidoine de son côté suit simplement Médéric. Ils arrivent à leur but après un long apprentissage.

Un conte philosophique

A plusieurs reprises, le conteur ou l'un des personnages des contes de Zola remarque qu'il n'a pas l'intention de philosopher. Il se défend même contre une allégation possible du lecteur, mais on sent bien que c'est justement pour accentuer l'aspect philosophique et le mettre en valeur qu'il se sert aussi de l'ironie. Par l'intermédiaire du personnage de Médéric, l'auteur parle par exemple de la philosophie comme si c'était quelque chose de vilain (Z9, CN, p.108):

> As-tu suffisamment compris que si j'avais de mauvaises intentions, je pourrais cacher là-dessous quelque sens philosophique?

Dans *La Fée Amoureuse* (Z5) le conteur dit presque timidement à Ninon (CN, p.51):

> Peut-être, mon amie, une morale se cache-t-elle sous ce conte.

Quelquefois, il dit explicitement qu'il n'y a pas de morale cachée dans le récit tandis qu'on sent très bien que cette morale était son seul but. *La Légende du Petit Manteau bleu de l'amour* se termine même assez abruptement dans une dernière phrase qui dit explicitement qu'il n'y a pas de morale (Z55, CN, p.453):

> La légende du Petit Manteau bleu de l'amour n'a pas de morale.

Pourtant, de cette manière, l'attention est tout de suite dirigée vers l'aspect moral du conte. Dans *Les voleurs et l'âne* (Z7), la philosophie est considérée comme une occupation néfaste (CN, p.66):

> Pendant une heure, il me fallut subir de longs discours philosophiques concluant tous au néant de nos joies.

L'utilité d'une vérité philosophique est également remise en question dans le conte *Le vieux cheval* (Z16) où ce dernier parle de l'arrogance de l'être humain qui traite les animaux en inférieurs:

> (...) le travail enrichit les hommes, le travail conduit les chevaux à l'abbatoir. Il y a là une injustice criante. Je veux croire que Dieu vous a donné plus d'intelligence qu'à nous, mais il vous a donné cette intelligence pour que vous rendiez sa création heureuse.

Le cheval communique sa vérité à un jeune cheval, mais sait bien qu'ils ne seront pas écoutés (CN, p.259):

> Ils ne t'écouteront pas, mais au moins je n'emporterai pas avec moi la vérité philosophique que j'ai mis ma vie entière à formuler.

Zola semble ne pas pouvoir s'empêcher de philosopher et de moraliser. La préoccupation philosophique que Médéric étale dans *Les aventures du grand Sidoine et du petit Médéric* en est un bel exemple. Il se défend de philosopher, mais en même temps, il stimule le lecteur à réfléchir, comme le faisait Voltaire dans ses contes philosophiques. Le conteur, se rappelant tout à coup le premier programme narratif, s'adresse au lecteur, ou plutôt à sa lectrice Ninon, après avoir expliqué le comportement de Sidoine et Médéric et stimule la réflexion (CN, p.141):

> Cette comparaison n'est-elle pas très ingénieuse? Bien que je me sois défendu d'avoir caché quelque sens philosophique sous le voile léger de cette fiction, ne te dit-elle pas clairement ce qu'il faut penser de mon géant et de mon nain?

Très jeune encore, à dix-neuf ans, Zola montre ses préoccupations concernant la qualité philosophique et morale de sa prose, dans une lettre à son ami Baille (Bernard, 1952, p.13):

> J'ai cependant achevé 'Les Grisettes de Provence'; j'ai ressenti comme un certain plaisir en racontant ces folies. Mais je suis loin d'être content de mon oeuvre: la matière était excessivement pénible; les événements couraient les uns après les autres, il n'y avait pas de noeud, pas de dénouement. De plus, cela manquait de dignité et de moralité; nos rôles étaient aussi bien loin d'être des rôles de héros de roman...

Les *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric* peut être considéré comme un *'conte philosophique'*, dans la tradition de Voltaire. Si Pearson (1993) dit que le genre n'a plus été utilisé après Voltaire, il a sans doute ignoré l'existence des contes de Zola, ce qui n'est pas étonnant vu le peu d'attention que ces textes ont reçu. Dans les *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric*, la philosophie est ouvertement pratiquée et Médéric explique la nécessité de la réflexion (CN, p.146):

> Cela soulage de pouvoir raisonner logiquement son malheur.

Pour Médéric, la philosophie est une raison d'être où tout est rassemblé:

> Mon mignon, disait-il, je ne connais pas de besogne plus philosophique que celle de manger des mûres, le long des sentiers. C'est là tout un apprentissage de la vie (CN, p.140).

Pourtant, la philosophie d'après Médéric ne fait pas avancer le progrès humain (CN, p.195):

> Eh! bonnes gens, vos nouvelles clartés ne sont encore que des ténèbres. Comme hier, le grand mystère nous échappe. Je me désole à chaque prétendue vérité que l'on découvre, car ce n'est pas là celle que je cherche, la Vérité une et entière, qui seule guérirait mon esprit malade. En six mille ans, nous n'avons pu faire un pas. Que si, à cette heure, pour vous éviter le souci de me juger fou à lier, il vous faut absolument une morale

> aux aventures de mon géant et de mon nain, peut-être vous contenterai-je en vous donnant celle-ci: Six mille ans et six mille ans encore s'écouleront, sans que nous achevions jamais notre première enjambée.

Vers la fin du récit, Médéric étale, sans réserve, le projet philosophique du conte (CN, p.196):

> Bonnes gens qui m'avez lu, écrira le pauvre hère, je ne puis vous détailler ici les quinze ou vingt morales de ce récit. Il y en a pour tous les âges, pour toutes les conditions. Il suffit de vous recueillir et de bien interpréter mes paroles. Mais la vraie morale, la plus moralisante, celle dont je compte moi-même faire profit à ma prochaine histoire, est celle-ci: Lorsqu'on se met en route pour le Royaume des Heureux, il faut en connaître le chemin. Etes-vous édifiés? J'en suis fort aisé.

Ce ton ironique rappelle celui dont Voltaire se sert pour tenir la réalité à distance. Pour Zola, comme pour Voltaire, écrire des contes était un divertissement; en écrivant un conte philosophique, Zola échappe à la réalité. Pourtant, c'est un divertissement sérieux visant justement la transformation de cette réalité.

Les contes dans *A Ninon* (Z1) sont bien loin de la réalité; ce sont, comme dit le conteur s'adressant à Ninon, des histoires de sa jeunesse, du monde de leurs seize ans qui lui semble un songe. A la fin de ses seize ans, il se découvre des 'besoins cuisants de réalité' (CN, p.8-9):

> Il était de ma vie comme de ce ciel d'automne; l'astre de ma jeunesse venait de disparaître, la nuit de l'âge montait, me gardant je ne savais quel avenir. Je me sentais des besoins cuisants de réalité; je me trouvais las du songe, las de printemps, las de toi, ma chère âme, qui échappais à mes étreintes et ne pouvais, devant mes larmes, que me sourire avec tristesse.

Nous voyons ici le conteur sur le bord du monde paternel; pourtant, c'est dans le monde du songe qu'il continue sa prose des contes et *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric* en est l'exemple par excellence. Si Sidoine et Médéric quittent le monde de leur jeunesse pour aller conquérir le monde, nous verrons pourtant que leur (dé)marche mène plutôt vers un monde maternel.

Sidoine et Médéric: dédoublement magique

Le géant niais Sidoine et le nain philosophique Médéric sont liés d'une amitié qui ne connaît pas sa pareille. C'est plus qu'une amitié, ils ressentent un lien familial et s'appellent 'frères' entre eux. Cette amitié est un sujet d'étonnement pour les 'savants' autour d'eux qui n'arrivent pas à expliquer l'amour tendre entre Sidoine et Médéric (CN, p.104):

> Comment peut-il se faire, se demandaient-ils entre eux, sans jamais se répondre, que cette grande bête de Sidoine aime d'un amour aussi tendre ce petit polisson de Médéric? Et comment ce petit polisson trouve-t-il tant de caresses pour cette grande bête? Question obscure, bien faite pour inquiéter des esprits chercheurs: la fraternité du brin d'herbe et du chêne.

Pourtant, le conteur ne '*se soucierait pas autant de ces savants, si un d'eux, le moins accrédité dans la paroisse, ne m'avait dit, certain jour, en hochant la tête*' (CN, p.104):

> Hé, hé! bonnes gens, ne voyez-vous pas ce dont il s'agit? Rien n'est plus simple. Il s'est fait un échange entre les marmots. Quand ils étaient au berceau, alors qu'ils avaient la peau tendre et le crâne de peu d'épaisseur, Sidoine a pris le corps de Médéric, et Médéric, l'esprit de Sidoine; de sorte que l'un a crû en jambes et en bras, tandis que l'autre croissait en intelligence. De là leur amitié. Ils sont un même être en deux êtres différents; là c'est, si je ne me trompe la définition des amis parfaits.

La transformation, par laquelle un dédoublement de corps et d'esprit s'opère dans les personnages, produit un résultat des plus harmonieux (CN, p.103, p.105).

> Bien qu'ils eussent grand-peine à converser librement, le grand Sidoine et le petit Médéric n'en étaient pas moins les meilleurs amis du monde. (...) Ils étaient forts et intelligents tous deux, puisqu'ils ne se quittaient point, et ils n'avaient jamais songé qu'il leur manquât quelque chose, si ce n'est les jours où le hasard les séparait.

Pourtant, Médéric -l'esprit- sent des besoins d'échapper à cette union. Lorsque tous deux sont devenus '*un roi en deux personnes*' dans un des pays qu'ils

traversent pendant leur voyage à la recherche du Royaume des Heureux, Médéric s'envole (CN, p.141):

> Le roi en deux personnes avait laissé son corps chez son peuple, son esprit battait la campagne, perdu dans les haies, se donnant du bon temps. Ainsi, la nuit, l'âme, s'envolant sur l'aile d'un songe, s'en va prendre ses ébats, dans quelque coin inconnu, insoucieuse de la prison dont elle s'est échappée.

Sidoine et Médéric '*vivaient un peu en vagabonds, ayant perdu leurs parents de bonne heure*.' Fortifiés par le dédoublement magique qui les rend indépendants vis-à-vis de leurs parents, ils sont cependant fort dépendants l'un de l'autre. Par ce dédoublement, une 'émancipation des enfants' s'opère: les parents sont rendus superflus et le chagrin de l'orphelin est résolu. Ce processus d''échange entre les marmots' pourrait être caractérisé comme une incorporation[185], principe associé à la première phase de développement, appelée 'période orale' et qui s'étend de la naissance à un an et demi. Ainsi, la transformation clef de ce conte est un élément foncièrement maternel.

Comme il n'y a pas de père ou de mère, ni de personnes fonctionnant comme tels, les caractéristiques du père et de la mère sont réparties entre les deux amis. Sidoine qui défend Médéric contre les dangers avec des 'poings [dignes] d'un roi', qui sont des éléments paternels, est pourtant surtout protecteur et rassurant, tout près de la nature aussi: éléments maternels. Un équilibre parfait d'éléments maternels et paternels en ce qui concerne le sujet du corps semble se faire chez lui. Médéric de l'autre côté déploie une même balance sur le terrain de l'esprit. En philosophe, il tâche d'accroître ses connaissances, pour pouvoir arriver au but qu'il s'est fixé, manifestant ainsi l'aspect paternel; son occupation primordiale est néanmoins de prendre soin de Sidoine et de le protéger contre les maux du monde, aspect foncièrement maternel; en plus, il l'appelle même 'mon mignon' comme le ferait une mère.

A la recherche du Royaume des Heureux

Le projet de Médéric est d'épouser Primevère, reine du Royaume des Heureux. Il sent qu'il a besoin d'un apprentissage avant de pouvoir arriver à ce but. C'est pourquoi il accepte de devenir le roi des Bleus en Egypte, après avoir vaincu, à l'aide des poings de Sidoine, les Verts avec qui les Bleus faisaient la guerre. Son

discours inaugural est d'une naïveté enfantine, il croit mériter d'être roi (CN, p.127):

> Mes bien-aimés sujets, comme il est d'usage, laissez-moi m'étonner et me juger indigne de l'honneur que vous me faites. Je ne pense pas un traître mot de ce que je vous dis-là; je crois mériter, comme tout le monde, d'être un peu roi à mon tour, et je ne sais vraiment pourquoi je ne suis né fils de prince, ce qui m'aurait évité de fonder une dynastie.

Après avoir perdu son statut royal pendant son enfance par la confrontation avec la réalité pénible qu'il n'est plus, comme le dit Robert (1972, p.45-46),

> l'unique aimé, l'enfant-roi ou le petit dieu qui avait droit à un intérêt sans faille ni partage

l'enfant, dans *Sidoine et Médéric*, se fait de nouveau roi. Ainsi, ce conte s'avère être un roman familial par excellence.

Sidoine et Médéric se lassent de leur rôle combiné de roi des Bleus et veulent poursuivre leur chemin et leur apprentissage. Médéric dit à Sidoine (CN, p.151):

> Léguons alors le soin de nous regretter au roi notre successeur. D'ailleurs, ce royaume était trop petit; tu ne pouvais te remuer sans passer les frontières. C'est assez nous amuser aux bagatelles de la porte. Il nous faut chercher au plus vite le Royaume des Heureux, qui est un grand royaume où nous régnerons à l'aise. Surtout, marchons de compagnie. Nous emploierons quelques matinées à parfaire notre éducation, à prendre une idée précise de ce monde, dont nous allons gouverner un des coins.

Puis, Médéric et Sidoine continuent leur chemin. Tout au long de leur voyage, Médéric s'applique à parfaire l'éducation de Sidoine à laquelle un chapitre est consacré (CN, p.160):

> Où Médéric vulgarise la géographie, l'astronomie, l'histoire, la théologie, la philosophie, les sciences exactes, les sciences naturelles et autres menues sciences.

Médéric et Sidoine ayant hâte de trouver le Royaume des Heureux traversent la terre entière à sa recherche (CN, p.166).

> Médéric et Sidoine ne s'arrêtaient pas pour causer. Comme, après tout, le seul but de leur promenade était de découvrir le Royaume des Heureux, ils descendaient le globe du nord au midi, le traversaient de l'est à l'ouest, sans se permettre la moindre halte.

Ce Royaume des Heureux qu'ils recherchent si ardemment, qu'est-il? Pour répondre à cette question implicite du lecteur, le conteur interrompt le deuxième programme narratif pour se tourner vers Ninon. Dans le premier programme, le conteur raconte une histoire à Ninon; sous-jacent à ce programme s'en trouve un deuxième: l'histoire racontée, c'est-à-dire les aventures de Sidoine et Médéric. En entrelaçant les deux programmes narratifs, Zola rend le lecteur complice de l'histoire et dirige son attention vers la description du Royaume des Heureux (CN, p.151):

> Il est grand temps, Ninon, de te conter les merveilles du Royaume des Heureux. Voici les détails que Médéric tenait de son ami le bouvreuil.

Le conteur porte la description du Royaume des Heureux sur un autre plan, il la détache de la magie du conte. Le lecteur est ainsi obligé de réfléchir sur le degré de réalité de ce Royaume. S'adressant à Ninon, le conteur explique (CN, p.151-152):

> Le Royaume des Heureux est situé dans un monde que les géographes n'ont encore pu découvrir, mais qu'ont bien connu les braves coeurs de tous les temps, pour l'avoir maintes fois visité en songe. Je ne saurais rien te dire sur la mesure de sa surface, la hauteur de ses montagnes, la longueur de ses fleuves; les frontières n'en sont point parfaitement arrêtées, et, jusqu'à ce jour, la science de géomètre consiste, dans ce fortuné pays, à mesurer la terre par petits coins, selon les besoins de chaque famille. Le printemps n'y règne pas éternellement, comme tu pourrais le croire, la fleur a ses épines; la plaine est semée de grands rocs; les crépuscules sont suivis de nuits sombres, suivies à leur tour de blanches aurores. La fécondité, le climat salubre, la beauté suprême de ce royaume, proviennent de l'admirable harmonie, du savant équilibre des éléments. Le soleil mûrit les fruits que la pluie a fait croître; la nuit

> repose le sillon du travail fécondant du jour. Jamais le ciel ne brûle les moissons, jamais les froids n'arrêtent les rivières dans leur course. Rien n'est vainqueur; tout se contrebalance, se met pour sa part dans l'ordre universel; de sorte que ce monde, où entrent en égale quantité toutes les influences contraires, est un monde de paix et de devoir.

Ce Royaume des Heureux est un monde idéal qui n'a encore été découvert que par des 'braves coeurs'. C'est l'antithèse du monde réel, c'est comme la 'rose sur le fumier'. A l'intérieur de ce conte, c'est comme si Zola cherchait à s'évader encore plus loin de la réalité qui lui pèse. Ce Royaume des Heureux, ressemble à l'Eldorado de *Candide*, en tant que monde idéal. Il ressemble à tous les mondes idéaux et il est entouré d'une aura socialiste: on y entend les sons du socialisme qui a éclaté au dix-neuvième siècle. L'égalité est la pierre angulaire de ce royaume; parlant du peuple qui habite le Royaume des Heureux, le conteur dit (CN, p.153):

> Chez un tel peuple, il ne peut exister grande hiérarchie. Il se contente de vivre, sans se séparer en castes ennemies, ce qui le dispense d'avoir une histoire.

C'est un monde foncièrement maternel en harmonie avec le monde paternel où l'on vit au jour le jour, sans histoire et respectant l'autre tel qu'il est. Les rois et les reines y portent leur dignité sans pour cela s'écarter d'une vie simple et paisible (CN, p.154):

> Maints d'entre eux parurent même ignorer toute leur vie la haute sinécure qu'ils tenaient de leurs aïeux. Pères, mères, fils, filles, frères, soeurs, oncles, tantes, neveux, nièces, s'étaient passé le sceptre de main en main, comme un joyau de famille.

La paix règne dans ce monde tout près de la nature, où la reine Primevère aussi '*jugeait avec le coeur, ne s'embarrassant pas d'idées philosophiques.*' Ce type de monde maternel, dans un univers idéal, tout près de la nature est encore plus explicite dans le conte *Simplice* (Z2) où le personnage principal tombe amoureux d'une forêt et va la rejoindre pour y perdre la vie dans son union avec ondine, la 'Fleur des eaux', fille de la rosée et du rayon de soleil.

Le Royaume des Heureux respire une profonde sagesse et on comprend que Sidoine et Médéric ne puissent l'atteindre qu'après un long apprentissage. Comme dans *Candide*, on y cultive tranquillement son jardin. Voilà encore une correspondance entre *Candide* et les *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric*. Le 'jardin' de *Candide* est néanmoins plus réaliste, plus 'paternel', que le 'Royaume des Heureux' qui est plus enfantin et foncièrement maternel.

Voltaire et Zola, correspondances

Zola et Voltaire ont tous deux perdu un parent à sept ans et ceci n'est pas le seul point qui les rapproche. Tous deux ont une 'double vie' d'auteur et de porte-parole de grandes causes. Pour Voltaire, ce fut l'affaire Calas et pour Zola l'affaire Dreyfus. Troyat (1992) écrit à cet effet dans sa biographie sur Zola:

> De plus en plus, il [Zola] songe à Voltaire luttant pour la réhabilitation de l'infortuné Calas. Comme lui, il va remettre en jeu sa gloire, son confort, sa sécurité même, afin de démontrer l'innocence d'un homme qu'il ne connaît pas. Oui, mais Voltaire est devenu aussi célèbre, aux yeux de la postérité, pour son courage dans l'affaire Calas que pour son talent dans Candide!

Voltaire et Zola écrivent abondamment, notamment des contes philosophiques tout au long de leurs vies. Si Voltaire, au siècle des Lumières, s'y consacre sans réserve, Zola en tant que naturaliste avec un penchant pour les sciences exactes semble s'en excuser. Regardons de plus près les correspondances qu'on peut signaler à plusieurs niveaux en comparant les *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric* de Zola avec *Candide* de Voltaire.

Dans le style du conte de Zola, nous entendons l'écho de celui de Voltaire. Prenons par exemple le titre extensif d'un chapitre de *Candide*: *Tempête, naufrage, tremblement de terre et ce qui advint du docteur Pangloss, de Candide et de l'anabaptiste Jacques*, et comparons-le au titre d'un des chapitres des *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric* de Zola: *Où Médéric vulgarise la géographie, l'astronomie, l'histoire, la théologie, la philosophie, les sciences exactes, les sciences naturelles et autres menues sciences.* Dans ce dernier titre, on dirait qu'il est question de Pangloss, le professeur de Candide, et non de Médéric. Très voltairienne aussi est l'exclamation de Sidoine sur l'apprentissage qu'il fait du monde grâce à son 'professeur' Médéric: *Grand merci de la vulgarisation* (CN, p.172).

Au niveau du contenu aussi, les analogies abondent, au point que *Les Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric* semblent un pastiche de *Candide*. Candide est 'un jeune garçon', orphelin tout comme Sidoine et Médéric et comme lui, ils partent tout jeunes conquérir le monde. Ils sont lancés dans le monde par la mort de leurs parents comme Sidoine et Médéric ou à coups de pieds comme Candide par le père de Cunégonde; ce n'est pas un choix ni une décision, mais un fait du hasard. Ils partent à la recherche d'un pays de merveilles: Candide est en quête de l'Eldorado, Sidoine et Médéric du Royaume des Heureux. La description de l'Eldorado ressemble à celle du Royaume des Heureux, les habitants y sont 'innocents', ils ont 'tout ce qu'ils pourraient souhaiter' et ils 'sont tous du même avis'. Quand à l'objectif des héros, c'est d'obtenir la main de Cunégonde pour Candide et celle de Primevère pour Sidoine et Médéric.

L'horreur de la guerre que Voltaire proclame dans ses contes et romans, on la retrouve également chez Zola dans le personnage de Médéric qui postule qu' *on ne doit tuer que pour manger* (Z9). Le conte *Une cage de bêtes féroces* (Z31) développe ce thème en mettant en scène des animaux qui sortent du Jardin des Plantes pour regarder vivre les êtres humains: ils rentrent en hâte dans leurs cages, choqués de la férocité des humains qui *tuent sans avoir faim* et ils se réfugient derrière leurs solides barreaux au Jardin des Plantes pour se protéger des Parisiens. Un autre exemple est donné dans *Le Sang*, (Z6), où les soldats décident d'enterrer leurs fusils en voyant l'horreur du champ de bataille.

Une autre analogie se trouve dans l'attention accordée à la pensée cosmique, à la réflexion sur Dieu et la religion. Pour Voltaire qui s'opposait à la religion chrétienne et surtout aux prêtres, ses serviteurs, c'était un sujet capital. A cette époque, la lutte entre l'Eglise et l'Etat était importante. Si la liberté de religion est assez grande au dix-neuvième siècle, puisqu'en 1802 les églises protestantes sont reconnues, Zola pourtant, entre en conflit avec l'Eglise à plusieurs reprises, sans d'ailleurs le rechercher consciemment. Toute son oeuvre est mise à l'index. La question religieuse est plus importante dans son oeuvre sur les Rougon-Macquart, où dans *La faute de l'abbé Mouret*, par exemple, le célibat du prêtre est interprété comme une sublimation de l'amour physique dans la vénération de la vierge Marie. Dans les *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric*, Médéric se demande comment l'homme oserait se mettre au centre de l'univers (CN, p.164-165):

> Un homme, si fou qu'il puisse être, quand il considère les étoiles par une nuit claire, ne saurait conserver une seconde la sotte pensée d'un Dieu créant l'univers pour le plus grand agrément de l'humanité. Il y a là, au front du ciel, un démenti éternel à ces théories mensongères qui, considérant l'homme seul dans la création, disposent des volontés de Dieu à son égard, comme si Dieu avait à s'occuper uniquement de la terre. Les autres mondes, qu'en fait-on?

Voilà, sur un plan général quelques correspondances entre *Candide* et les *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric*, entre Voltaire et Zola. Voyons maintenant les correspondances et les différences au niveau de notre sujet, à savoir la représentation du père et de la mère et du monde dans lequel les contes se déroulent.

Si dans *Candide* la représentation directe de la mère et du père est bien maigre, elle fait tout à fait défaut dans les *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric*. Dans ce dernier texte, Zola crée un monde dont le caractère magique, le dédoublement des héros Sidoine et Médéric, forme la base; déjà à ce niveau, il s'agit d'un monde irréel. S'ils vont consciemment à la poursuite de leur but, ce monde désiré si ardemment s'avère cependant être foncièrement maternel. Le but est bien circonscrit pour Médéric; Sidoine, pour sa part, n'a pas de but: il suit simplement Médéric. Le dédoublement résultant dans les grands membres de Sidoine et dans la grande faculté mentale de Médéric sont les outils par lesquels des potentialités paternelles et maternelles sont rendues opérationnelles. Médéric semble un héros *enfant bâtard*, à la recherche de ce qu'il désire; pourtant, il est surtout un héros *enfant trouvé* vivant dans un monde de merveilles et son seul but est un monde sans obstacles.

Pourtant, leur démarche témoigne d'une volonté de sortir du monde maternel et d'entrer par leurs tentatives répétitives dans le monde paternel. Cette recherche fait penser à la quête assidue de Rimbaud qui cherche son père à travers sa nostalgie du monde maternel; lui aussi perd son père à l'âge de sept ans, bien qu'il s'agisse dans son cas d'une perte secondaire.

L'élément philosophique, si important dans *Candide*, tient aussi une grande place dans les *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric*. Le 'philosophe' Médéric représente les connaissances, et il les enseigne avec une ferveur qui rappelle celle de Pangloss dans *Candide*, mais tout comme dans le conte de Voltaire, ce 'philosophe' n'est pas tout à fait réaliste.

La différence entre *Candide* et les *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric* se trouve justement au coeur même de la philosophie. Pangloss n'est pas le seul philosophe et l'apprentissage de Candide va au-delà des connaissances de son maître. Dans les *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric*, il n'y a qu'un philosophe, Médéric, que son apprenti Sidoine ne dépassera jamais. La différence entre les deux contes se manifeste vraiment lorsque les héros ont atteint leurs pays des merveilles. Si Candide arrive au pays des merveilles, Eldorado, ce n'est pourtant pas la fin de son apprentissage. Il poursuit cet apprentissage pour compléter sa compréhension de la vie et quitte l'Eldorado. Voltaire continue donc là où Zola s'arrête en faisant s'achever l'histoire au moment du mariage heureux de Primevère et Médéric.

Les deux contes peuvent être considérés comme des romans d'apprentissage, mais Voltaire vit cet apprentissage de manière plus approfondie. Cette différence est peut-être imputable à l'âge auquel l'écrivain écrit son conte: Voltaire avait à peu près 65 ans quand il écrivit *Candide*, alors que Zola était encore tout jeune avec ses 23 ou 24 ans lors de l'écriture des *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric*; la sagesse du héros est sans doute le résultat du niveau d'apprentissage de son écrivain.

Voltaire était d'avis que les voyages sont très importants pour élargir l'esprit et il témoigne de cette idée dans ces contes et romans. Le Médéric de Zola constate la même chose (CN, p.117-118):

> Rien ne développe l'intelligence comme les voyages. Je compte parfaire ainsi ton éducation en te faisant un cours pratique sur les divers sujets qui se présenteront en chemin.

Les résultats des deux apprentissages s'accordent dans leurs grandes lignes. La leçon ultime de *Candide* est qu'il 'faut cultiver son jardin', et cette idée trouve son écho dans le bout de terre qui convient aux besoins de chaque famille dans le Royaume des Heureux (CN, p.151).

> ..la science de géomètre consiste, dans ce fortuné pays, à mesurer la terre par petits coins, selon les besoins de chaque famille.

L'apprentissage chez Zola est pourtant moins poussé: '*il faut cultiver son jardin*' est une sagesse que Candide a acquise lui-même et qu'il oppose à celle de son

professeur Pangloss qui affirme obstinément que '*tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes*'. C'est une sagesse réaliste qu'il a apprise par ses voyages et par son expérience de la vie. Médéric, par contre, n'arrive pas par lui-même à une telle sagesse: la description du Royaume des Heureux a des correspondances avec celle du jardin à la fin de *Candide*, mais ce n'est qu'un faible écho peu réaliste et ne provenant pas de l'expérience vécue.

Le monde dans lequel se déroulent les *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric* est foncièrement plus maternel que celui de *Candide*. Le héros Médéric-Sidoine est plus un *enfant trouvé* que Candide. Nous avons constaté que le monde des contes de Voltaire se trouve dans la transition du monde maternel au monde paternel: une forte nostalgie du monde maternel et en même temps un vrai besoin de pénétrer dans le monde paternel. La sagesse de Candide est le résultat d'un apprentissage, de démarches, d'aventures relevant aussi bien du monde paternel que du monde maternel. Chez Voltaire aussi bien que chez Zola, tout comme d'ailleurs chez Rimbaud, la nostalgie d'un monde maternel résonne amplement. Chez Racine qui a perdu ses deux parents lorsqu'il était très jeune, la nostalgie du monde maternel ne joue pas -ou plutôt pas encore- de rôle important, c'est plutôt la lutte pour se familiariser, pour s'adapter aux réalités de la vie qui est au premier plan; sa nostalgie du monde maternel n'apparaît, et encore légèrement, que lorsqu'il aura effectué un certain travail par rapport à la perte subie et qu'il écrit deux pièces: *Esther* et *Athalie*, après un long silence.

Le monde maternel, Voltaire en sort plus activement en manifestant des signes d'*enfant bâtard* dans son héros Candide; comme Rimbaud, Voltaire est à la recherche du monde paternel. Zola, par contre, s'échappe dans ses contes d'un monde qui était peut-être trop réaliste pour lui parfois dans son cycle sur les Rougon-Macquart.

Conclusion

Zola est un personnage antithétique, il mène une double vie aussi bien dans sa vie privée que dans son oeuvre. Dans ses romans, il est réaliste, ombrageux, érotique et plein de fougue. Rappelons d'ailleurs que celle qui est à l'origine de la famille des Rougon-Macquart, s'appelle Adelaïde Fouque (!) qui est orpheline comme d'ailleurs la plupart des héros et des héroïnes dans l'oeuvre de Zola. Mais dans ses contes, le peintre de moeurs trop réaliste au goût de ses contemporains est doux, ésotérique et magique. La même dualité se trouve

dans sa vie privée. D'un côté il est un bourgeois rangé jusqu'à la cinquantaine, un travailleur assidu et stable, puis de l'autre, dans sa vieillesse, le goût de ses seize ans lui revient et il mène une vie secrète avec deux ménages: la placide Alexandrine et la fleur de jeunesse Jeanne.

Nous pouvons conclure que, dans les contes de Zola, la représentation de la mère est plus élaborée que celle du père, même s'il n'y a le plus souvent pas de parents. L'oeuvre porte aussi des traces de la vie de Zola. Le monde dans lequel les contes se déroulent est un monde très maternel et lorsque la démarche pour entrer dans le monde paternel est entreprise, celle-ci dépasse à peine le niveau enfantin. Le père s'y trouve idéalisé et le héros, après sa démarche, ne plonge que plus profondément dans le monde maternel du songe et de la magie. Ceci est d'autant plus le cas dans les *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric* où le héros, tout en se posant en connaisseur de la vie, ne sort pas de l'atmosphère magique. En comparant ce conte à celui qui est le plus important chez Voltaire, *Candide*, nous voyons que le monde de ce dernier conte, tout maternel qu'il soit, s'élance plus loin dans le monde paternel. Cela devient plus clair à la fin des deux contes: les *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric* s'achève en plein dans un monde magique, irréel, tandis que *Candide* finit dans la réalité simple, paisible et souvent triste de la vie quotidienne. Zola connaissait probablement *Candide* de Voltaire et le conte sur les *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric* peut très bien être une pastiche de sa part.

En comparaison avec Voltaire et Rimbaud, nous pouvons étudier l'instance intellectuelle, étant donnée l'âge auquel la perte prématurée s'est produite, sept ans. Chez Zola, on s'attend à ce que l'instance intellectuelle soit importante tout comme elle l'est chez les deux autres auteurs. La faculté intellectuelle est très importante dans l'oeuvre de Zola, tout comme dans celle de Voltaire. Pourtant, elle se manifeste plus distinctement dans la précision de la construction littéraire du cycle des Rougon-Macquart que dans les contes. Le besoin de moralité et la tendance à la philosophie accusent pourtant un besoin d'exercice intellectuel. Comme nous n'avons analysé que quatre auteurs, nous ne pouvons néanmoins pas généraliser les résultats obtenus dans l'analyse des ces écrivains.

Appendice K

Liste de contes de Zola

Selon l'édition de La Pléiade: *Contes et Nouvelles*. Le numéro de page réfère à cette edition.

Les debuts litteraires

(1859-1864)

Contes a ninon

Z1	A Ninon (6)	5
Z2	Simplice (10)	11
Z3	Le Carnet de danse (12)	21
Z4	Celle qui m'aime (13)	33
Z5	La Fée Amoureuse (6)	46
Z6	Le Sang (11)	52
Z7	Les Voleurs et l'âne (17)	63
Z8	Soeur-des-Pauvres (23)	80
Z9	Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric (94)	103

Un coup de vent

Z10	Un coup de vent (nouvelle) (26)	199

Les annees de journalisme

(1865-1874)

Esquisses parisiennes

Z11 La Vierge au cirage (6) 229
Z12 Les Vielles aux yeux blues (6) 235
Z13 Les Repoussoirs (9) 241
Z14 L'Amour sous les toits (3) 250

Contes et nouvelles

(1865-1872)

Z15 Les Etrennes de la mendiante (3) 255
Z16 [Le Vieux Cheval] (3) 258
Z17 Un mariage russe (3) 261
Z18 Les Bals publics (3) 264
Z19 Le Lecteur du Petit Journal (3) 267
Z20 Villégiature (3) 270
Z21 Une malade (3) 273
Z22 Les Veuves (3) 276
Z23 Une leçon (5) 279
Z24 Réflexions et menus d'un sourd-muet, aveugle de naissance (3) 284
Z25 Printemps (Journal d'un convalescent) (12) 287
Z26 Une victime de la réclame (3) 299
Z27 Un mariage d'amour (6) 302
Z28 La Neige (5) 308
Z29 Les Disparitions mystérieuses (6) 313
Z30 Les Squares (4) 319
Z31 Une cage de bêtes féroces (6) 323
Z32 Un suicide. Nouvelle (14) 329
Z33 [Les Fêtes de Jeanne d'Arc à Orléans] (3) 343
Z34 [Le Fiacre] (3) 346
Z35 Histoire d'un fou (5) 349
Z36 [Une promenade en canot sur la Seine] (5) 354
Z37 Le Monstre aux mille sourires (3) 359
Z38 Le Centenaire (3) 362
Z39 Au Couvent (5) 365
Z40 A quoi rêvent les pauvres filles (2) 370
Z41 Vieilles ferrailles (6) 372
Z42 Ce que disent les bois (5) 378
Z43 Catherine (5) 383

Z44 La Petite Chapelle (5) 388
Z45 Les Regrets de la marquise (4) 393

Nouveaux contes a ninon

Z46 A Ninon (6) 399
Z47 Un bain (10) 405
Z48 Les Fraises (4) 415
Z49 Le Grand Michu (6) 419
Z50 Le Jeûne (6) 425
Z51 Les Epaules de la marquise (4) 431
Z52 Mon voisin Jacques (5) 435
Z53 Le Paradis des chats (5) 440
Z54 Lili (5) 445
Z55 La Légende du Petit Manteau bleu de l'amour (4) 450
Z56 Le Forgeron (5) 454
Z57 Le Chômage (6) 459
Z58 Le Petit Village (4) 465
Souvenirs (48)
Z59 I 469
Z60 II 472
Z61 III 476
Z62 IV 480
Z63 V 483
Z64 VI 486
Z65 VII 489
Z66 VIII 492
Z67 IX 495
Z68 X 499
Z69 XI 502
Z70 XII 505
Z71 XII 511
Z72 XIV 513
Z73 Les Quatre Journées de Jean Gourdon (43) 517

La colloboration au 'messager de l'europe'
(1875-1880)

Le capitaine burle

Z74 Le Capitaine Burle (32) 565
Z75 Comment on meurt (31) 597
Z76 Pour une nuit d'amour (34) 628
Z77 Aux champs (21) 662
Z78 La Fête à Coqueville (29) 683
Z79 L'Inondiation (27) 712

Nais Micoulin

Z80 Naïs Micoulin (31) 741
Z81 Nantas (31) 772
Z82 La Mort d'Olivier Bécaille (28) 803
Z83 Madame Neigeon (31) 831
Z84 Les Coquillages de M. Chabre (34) 862
Z85 Jacques Damour (34) 896

Contes et nouvelles
(1875-1880)

Z86 [La Semaine d'une Parisienne] (24) 933
Z87 Comment on se marie (25) 957
Z88 [Portraits de prêtres] (28) 982
Z89 Les Trois Guerres (21) 1010
Z90 L'Attaque du moulin (31) 1031
Z91 [Les Parisiens en villégiature] (27) 1062
Z92 [Scènes d'élection] (35) 1089
Z93 Madame Sourdis (33) 1124

Derniers contes

Z94 Théâtre de campagne (6) 1159
Z95 Angeline (11) 1165

Bibliographie

Achenbach, T.M. (1978). The child behavior profile: I Boys aged 6-11. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 46, 478-488.

Achenbach, T.M. & Edelbrock, C.S. (1978). The classification of child psychopathology: a review and analysis of empirical efforts. *Psychological Bulletin*, 85, 1275-1301.

Adam, A.; Lerminer, G. & Morot-Sir, E. (1967). *Littérature Française*, Tome I et II. Paris: Larousse.

Alain-Fournier. (1930). *Lettres d'Alain-Fournier à sa famille (1905-1914)*. Paris: Librairie Plon.

Album Rimbaud. (1967). Paris: La Pléiade.

Algemene Winkler Prins Encyclopedie, tome IX. (1959). Amsterdam: Elsevier.

Alluin, B.; Baudelle, Y.; Deguy, J.; Renard, P. & Viart, D. (1991). *Itinéraires Littéraires XXe siècle, 1900-1950*. Paris: Hatier.

Alquin, F. (1956). *Descartes, l'homme et l'oeuvre*. Paris: Hatier-Boivin.

Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'oeuvre*. Paris: Gallimard.

Aragon, Y. (1979). *Introduction à la statistique en science sociale*. Toulouse: Privat.

Ariès, P. (1973). *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Seuil.

Ariès, P. (1975). *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*. Paris: Seuil.

Armand, A. (1988). *Itinéraires Littéraires Moyen Age XVIe siècle*. Paris: Hatier.

Barthes, R. (1963). *Sur Racine*. Paris: Seuil.

Bellour, R. (1987). Nostos, melancholia. *Magazine Littéraire*, 244, Juillet-Août, 21-22.

Bender et Schilder. (1937). Cité dans: Dietrich, D. & Shabad, P. (1989). (Ed.). *The Problem of Loss and Mourning*. Madison, Conn.: International University Press.

Benoudis Basilio, K. (1993). *Le Mécanique et le vivant. La métonymie chez Zola*. Genève: DROZ.

Bergson, H. (1907). *L'évolution Créatrice*. Paris.

Bernard, M. (1952). *Zola par lui-même*. Paris: Editions du Seuil.

Berrichon, P. (1912). *Jean-Arthur Rimbaud, le poète*. Paris: Mercure de France.

Bertrand-Jennings, C. (1977). *L'Eros et la Femme chez Zola*. Paris: Klincksieck.

Biet, C. (1994). *Oedipe en monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*. Paris: Klincksieck.

Biet, C. (1995). *Les Tragédies des Racine*. Paris: Vuibert.

Birtchnell, J. (1975). The personality characteristics of early bereaved psychiatric patients. *Social Psychiatry*, 10, 97-103.

Birtchnell, J. (1978). Early parent death and the clinical scales of the MMPI. *British Journal of Psychiatry*, Jun, 132, 574-9.

Bockting, I. (1994). The figure of Parental Fusion in the Novels of William Faulkner. In Hillenaar, H. & Schönau, W. *Fathers and mothers in literature. Psychoanalysis ans Culture. 6*. Amsterdam: Rodopi.

Boszormenyi-Nagy, I. & Spark, G. (1973). *Invisible Loyalties*. New York: Hoeber & Harper.

Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.

Bout, J. van den (1986). *Verliesgebeurtenissen in attributie-theoretisch perspectief*. Delft: Eburon.Bowlby, J. (1960). Grief and mourning in infancy and early childhood. *Psychoanalytic Study of the Child*, 15, 9-52.

Bowlby, J. (1963). Pathological mourning and childhood mourning. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 11, 500-541.

Bowlby, J. (1977). The making and breaking of affectional bonds. *British Journal of Psychiatry*, 52, 664-678.

Bowlby, J. (1980). *Attachment and Loss: Loss, sadness, and depression*. New York: Basic Books.

Bowlby, J. (1984). *Attachment and loss Volume I, Revised edition*. London: Pelican.

Bowlby, J. (1988). *A secure base clinical applications of attachment theory* . London: Routhledge.

Bowlby, J. (1986). *Attachment, Life-Span and Old Age*. Deventer: Van Loghem Slaterus.

Bowlby, J. (1990). *Charles Darwin. A New Life*. New York: Norton.

Bowlby, J.; Robertson, J. & Rosenbluth, D. (1952). A Two-year-old Goes to Hospital. *Psychoanal. Study Child*, 7, 82-94.

Brack, W. (1914). *Der Oedipe von Corneille und der des Voltaire, verglichen mit dem Oedipus Rex des Sophokles*. Marburg a. L.

Breslau, N.; Kessler, R.C; Chilcoat, H.D.; Schultz, L.R.; Davis, G.C. & Andreski, P. (1998). Trauma and posttraumatic stress disorder in the community: the 1996 Detroit Area Survey of Trauma. *Arch. Gen. Psychiatry*, 55 (7), 626-632.

Brown, F. (1996). *Zola. Une vie*. Paris: Belfond.

Brown, G.W. & Harris T. (1978). *Social origins of depression: a study of psychiatric disorder in women*. London: Tavistock.

Brunel, P. (1973). *Rimbaud*. Collection Thema/anthologie. Paris: Hatier.

Brunel, P. (1986). *Histoire de la littérature française*. Paris: Bordas.

Bruner, J.S. (1966). *Toward a Theory of Instruction*. Cambridge/London: Harvard University Press.

Buddingh', C. (1989). *Spectrum Citatenboek*. Utrecht: Het Spectrum.

Buuren, M. van (1985). *De la Métaphore au Mythe. les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Nimègue: Dissertation.

Buuren, M. van. (1997). *Actualité de la stylistique*. Série: Faux Titre, no.125. Amsterdam: Rodopi.

Caamaño, A. (1986). La tentation autobiographique. In Elena Real (Ed.). *Marguerite Yourcenar Biographie, Autobiographie*. Universitat de Valencia, Actes du II colloque international, Valencia, octobre, pp. 203-213.

Calasso, R. (1988). *Le nozze di Cadmo e Armonia*. Milano: Adelphi Edizioni.

Carlier, M.C.; Couprie, A.; Dubosclard, J.; Erre, M.; Eterstein, C.; Jacques, J.P.; Lesot, A.; Levy, A.D.; Rachmül, F. & Sabbah, H. (1988). *Itinéraires Littéraires XIXe siècle, tome I + II.*. Paris: Hatier.

Castellani, J-P. (1986). L'autre et le je dans *Mémoires d'Hadrien*. In *Marguerite Yourcenar Biographie, Autobiographie*. Elena Real (Ed.). Universitat de Valencia, Actes du II colloque international, Valencia, octobre, pp. 81-87.

Cave, T. Corneille, Oedipus, Racine. In David Lee (ED.). *Convergences: Rhetoric and Poetic in the 17th century France*.

Charaut, P. La mort. *Que sais-je?* nr 236. Paris: PUF.

Chklovski, V. (1917). L'art comme procédé. In Todorov, T. (1965), *Théorie de la littérature* (pp. 76-97). Paris: Seuil.

Chomsky, N. (1975). *Reflections on language* New York: Pantheon.

Claes, P. (1998). *Arthur Rimbaud. Gedichten*. Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Gennep.

Cocteau, J. (1962). *La machine infernale*. Paris: Livre de Poche.

Cooper, G. (1994). *Business Elites*. London: Routledge.

Corneille, P. (1984) Oedipe. In P. Corneille. *Corneille Oeuvres Complètes* Tome II 1984 (pp.14-91). Paris: La Pléiade.

Corneille, P. (1980-1987). *Corneille Oeuvres Complètes* Tome I 1980, , II 1984, III 1987. Paris: La Pléiade.

Corneille, P. (1862). *Oeuvres de P. Corneille* Tome I. Paris: Hachette.

Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity. Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper Collins.

Delfos, M.F. (1996a). *Jongens, de zorgenkindjes van de toekomst*. Psychologie, 15, juni, 16-17.

Delfos, M.F. (1996b). *Kinderen in ontwikkeling. Stoornissen en belemmeringen*. Lisse: Swets & Zeitlinger.

Delfos, M.F. (1997). *Kinderen en gedragsproblemen. Een biopsychologisch model met richtlijnen voor diagnostiek en behandeling*. Lisse: Swets & Zeitlinger.

Delmas, C. (1971). Revue 9, Histoire du théâtre, pp. 50-77.

Delvaille, B. (1987). Littérature et Mélancolie. *Magazine Littéraire*, no 244, Juillet-Août, 14-15.

Dictionnaire des auteurs français (1961). Paris: collection Seghers.

Didier, B. (1986). Le récit de la naissance dans l'autobiographie: *Souvenirs Pieux*. In *Marguerite Yourcenar Biographie, Autobiographie*, Elena Real (Ed.). Universitat de Valencia, Actes du II colloque international, Valencia, octobre, pp. 143-158.

Dietrich, D.R. (1984). Psychological health of young adults who experience early parent death: MMPI Trends. *Journal of Clinical Psychology*, 40, 901-908.

Dietrich, D. & Shabad, P. (1989). (Ed.). *The Problem of Loss and Mourning*. Madison, Conn.: International University Press.

Doherty, W. & Needle, R. (1991). Psychological adjustment and substance use among adolescence before and after a parental divorce. *Child Development*, 62, 328-337.*DSM-IV*TM, (1994). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. Washington: APA, American Psychiatric Association.

Duby, G. (1977). *Histoire de la France*. Paris: Larousse.

Eimas, P.D. & Quinn, P.C. (1994). Studies on the formation of perceptually based basic level categories in young infants. *Child Development*, 65, 903-917.

Elbers, E. & Pol, L.C. van de *De menselijke levensloop in premoderne en moderne tijd*, non publié.

Erikson, E. (1968). *Identity, youth and crisis*. New York: Norton.

Erikson, E. (1982). *The life cycle completed: A review*. New York: Norton.

Esgycle (trad. 1962). Les sept contre Thèbe. In *Tragédies* (pp. 127-174). Paris: Livre de Poche.

Estève, M. (1965). *Bernanos*. Bibliothèque Idéale. Paris: Gallimard.

Faisant, C. (1985). *Montaigne Essais, Extraits* Paris: Univers des Lettres Bordas.

Featherman, D.L. & Peterson, T. (1986). Markers of aging: modelling the clocks that time us. *Research on Aging*, 8, 339-365.

Fénelon, Oeuvres Tome I (1983). Paris: La Pléiade Gallimard.

Fischer, K.W. & Rose, S.P. (1994). Dynamic development of coordination of components in brain and behavior. A framework for theory and research. In Dawson, G. & Fischer, K.W. (Eds.), *Human behavior and the developing brain*, 3-66.

Fraiberg, S. (1959). *The magic years: understanding and handling the problems of early childhood*. New York: Scribner.

Freud, A. (1946). *Das Ich und die Abwehrmechanismen*. München: Kindler Verlag.

Freud, A. & Burlingham, D. (1974). *Infants without families and reports on the Hampstead Nurseries 1939-1945*. London: Hogarth Press.

Freud, S. (1909). Der Familierroman der Neurotiker. *Gesammelte Werke VII*, 381; St.A.7, 31.

Freud, S. (1915/1959). Thoughts for the time on war and death. *Collected Papers* 4, pp. 288-317. London: Hogarth Press.

Freud, S. (1917/1957). Mourning and Melancholia. *Complete psychological works (standard edition)*, Vol 14, 237-258. London: Hogarth.

Freud, S. (1947/1965). *Abriss der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur.* Frankfurt: Fischer Bücherei.

Freud, S. (1948). Die Traumdeutung, über den Traum. *Gesammelte Werke II/III* zweiter und dritter band. London: Imago

Freud, S. (1948/1971). *L'avenir d'une illusion*. Paris: Presses Universitaires de France.

Freud, S. (1971). *Délire et rêves dans la 'Gravida' de Jensen*. Paris: Gallimard.

Fromm, E. (1980). *Greatness and limitation of Freud's thought*. New York: Harper & Row.

Fulker, W., Cherry, S.S. & Cardon, L.R. (1993). Continuity and Change in Cognitive Development. In Plomin, R. & McClearn, G.E. (Eds.) *Nature, Nurture and Psychology* pp. 77-95.

Furman, E. (1987). *Helping young children grow*. Madison: International Universities Press.

Gailly, M. & Marchello-Nizia, C. (1985). *Littératures de l'Europe Médiévale*. Paris: Magnard.

Galante, P. (1971). *Malraux*. Paris: Plon-Paris-Match-Presses de la cité.

Galupeau, S. (1969). *André Malraux et la mort*, Archives des Lettres Modernes, (IV), nº.97.

Garmezy, N. (1985). Stress-resistant children: The search for protective factors. In Stevenson, J.E. *Recent research in developmental psychopathology. Journal of Child Psychology and Psychiatry book*, vol.4. pp. 213-233. Oxford: Pergamon Press.

Gaucher, G. (1955). *Le thème de la mort dans les romans de Bernanos*. Paris: Lettres Modernes.

Gesell, A. & Ilg, F. (1949). *Child Development*. New York: Harper and Row.

Godin, A. (1971). *Mort et présence: études de psychologie*. Washington/Brussel: Edition de Lumen Vitae.

Gomez, J. (1991). *Psychological & Psychiatric problems in men*. London/New York: Routledge.

Goré, C. (1989). Statistiques et réalité de la mortalite par accidents de la route. Population, 6, 1240-1244.

Graaf, D.A. de (1960). *Arthur Rimbaud sa vie, son oeuvre*. Assen: Van Gorcum & Comp. MCMLX.

Greimas, A.J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.

Guillemin, H. (1964). *Présentation des Rougon-Macquart*. Paris: Gallimard.

Haeberle, E.J. (1983). *The sex atlas. New popular reference edition. Revised and Expanded.* New York: Continuum.

Hamon, P. (1994). *Philippe Hamon commente La bête humaine d'Emile Zola*. Paris: Gallimard.

Harris, M. (1995). *The Loss That is Forever. The lifelong Impact of the Early Death of a Mother or Father.* New York: Plume.

Healy, J.M.; Stewart, A.J. & Copeland, A.P. (1993). The role of self-blame in children's adjustment to parental separation. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 19, 229-289.

Hepworth, J.; Ryder,R. & Dreyer,A. (1984). The effect of parental loss on the formation of intimate relationships. *Journal of Marital and Family Therapy*, 10, 73-82.

Hetherington, M. (1972). Effects of father absence on personality development in adolescent daughters. *Developmental Psycology*, 7, 313-326.

Heuvel, J. van den (1967). *Voltaire dans ses contes*. Paris: Armand Colin.

Hewitt, W.R. (1974). *Through those living pillars. Man and nature in the works of Emile Zola*. The Hague/Paris: Mouton.

Heyndels, I. (1985). *Le conflit racinien*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.

Hillenaar, H. (1993). Les Chants de Maldoror: Révolution Littéraire et Roman Familial. In Ritter, H. & Schulte Nordholt, A.E. *La révolution dans les Letters: textes pour Fernand Drijkoningen* (pp. 101-112). Amsterdam: Rodopi.

Hillenaar, H. (1994). Marthe Robert, The family Romance, and ourselves. In Hillenaar, H. & Schönau, W. *Fathers and mothers in literature. Psychoanalysis ans Culture. 6* (pp. 1-6). Amsterdam: Rodopi.

Hillenaar, H. (1996). Oedipus, Varius, Multiplex, Multiformis *Tijdschrift voor Literatuurwetenschap*, 3, 178-190.

Hillenaar, H. (1997). Le style c'est le souvenir. Une approche psychanalytique du style littéraire. In Buuren, M.B. van (Ed.). *Actualité de la stylistique* Amsterdam: Rodopi.

Hillenaar, H. & Schönau, W. (1994). *Fathers and mothers in literature. Psychoanalysis and Culture. 6*. Amsterdam: Rodopi.

Horville, R. (1988). *Itinéraires Littéraires XVIIe siècle*. Paris: Hatier.

Houppermans, S. (1994). De la rampe à la tombe: Le roman familial dans l'oeuvre de Samuel Becket. In Hillenaar, H. & Schönau, W. *Fathers and mothers in literature. Psychoanalysis and Culture. 6* (pp. 223-231). Amsterdam: Rodopi.

Howells, R. (1993). *Disabled Powers: a reading of Voltaire's Contes*. Amsterdam: Rodopi.

Hugo, V. (1965). *Comtemplations. Poésies*. Paris: Livre de Poche.

Index Librorum Prohibitorom SS.MI D.N.PP. XII. (1948). Rome: Typis Polyglottis Vaticanis.

Jakobson, R. (1921). Novejsjaja Roesskaja Poezija / Die neueste Russische Poesie. In Stempel (Ed.). II, pp. 18-135.

Jakobson, R. (1933/1971). What is poetry? In *Selected Writings*, III, (pp. 740-750). The Hague: Mouton.

Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris: Les Editions de Minuit.

Jarry, A. (1994). Instance maternelle, instance paternelle dans l'oeuvre d'Alfred de Vigny. In Hillenaar, H. & Schönau, W. *Fathers and mothers in literature. Psychoanalysis and Culture. 6* (pp. 155-168). Amsterdam: Rodopi.

Jeancolas, C. (1997). *Rimbaud, l'oeuvre intégrale manuscrite: l'oeuvre poétique en fac-similé d'après les autographes de l'auteur, quelques copies de Paul Verlaine et Germain Nouveau et illustrée de dessins de Verlaine*. Paris: Textuel.

Jeanneret, M. (1992). Perpetuum mobile. *Magazine Littéraire*, 18-23.

Jekels, l. (1926). Zur Psychologie der Komödie. *Imago* 12, 2/3, 328-335.

Jong, G. de. (1994). *Parental Death in Childhood and Psychopathology in Adulthood*. Literatuurscriptie Psychologie, RUU, okt 1993-april 1994.

Jourdain, G. & Favre, Y.A. (1980). *Dictionnaire des auteurs de langue française* Garnier, Paris.

Kagan, J. (1984). *The nature of the child*. New York: Basic Books.

Kaplan, L. (1990). *Das Mona-Lisa-Syndrom: Männer die wie Frauen fühlen*. Düsseldorf: Econ.

Kegl, J.; Senghas, A. & Coppola, M. (1999). Creation through Contact: Sign Language Emergence and Sign Language Change in Nicaragua. In DeGraff, M. (Ed.). *Language Contact and Language Change: The Intersection of Language Acquisition, Creole Genesis, and Diachronic Syntax.* Cambridge: MIT Press.

Kelly, J.B. (1993). Current research on children's postdivorce adjustment. *Famlily and Conciliation Courts Review*, 31, 29-49.

Kendler, K.S.; Neale, M.D.; Kessler, R.C. (1992). Childhood parental loss and adult psychopathology in women: A twin study perspective. Archives of General Psychiatry, 49, 109-116.

Klass, D.; Silverman, Ph.R. & Nickman, S.L. (1996). *Continuing Bonds. New understandings of grief.* Washington/London: Taylor & Francis.

Kleber, R.J. & Brom, D. (1992). *Coping with Trauma. Theory, Prevention and Treatment*. Amsterdam: Swets & Zeitlinger.

Klein, M. (1948). *A Contribution to the Theory of Anxiety and Guilt*. Intern. J. Psychoanalysis, 29, 114-23.

Klein, M. (1950). *The Psycho-analysis of Children*. London: Hogarth Press.

Kristeva, J. (1974). *La Révolution du Langage Poétique. L'avant-garde b la fin du XIXe siècle: Latréamont et Mallarmé*. Paris: Editions du seuil.

Lacouture, J. (1973). *Malraux, une vie dans le siècle*. Paris: Editions du Seuil.

Langlois, W.G. (1978). *André Malraux 4*. Paris: Lettres Modernes; Paris: Minard.

Lapp, J.C. (1964). *Zola before the Rougon-Macquart*. Toronto: University of Toronto Press.

Lemaitre, H. (1985). *Dictionnaire Bordas* Bordas, Paris.

Lepp, I. (1966). *La mort et ses mystères: approches psyanalytiques*. Paris: Grasset.

Leuwers, D. (1984). Commentaire et annotations. In A. Rimbaud *Poésies complètes* (pp. 224-254). Paris: Livre de Poche.

Leuwers, D. (1986). Marguerite Yourcenar. Yeux ouverts, yeux fermés. In *Marguerite Yourcenar Biographie, Autobiographie*. Elena Real (Ed.). Universitat de Valencia, Actes du II colloque international, Valencia, oct., pp. 269-273.

Lichet, R. (1968). *Voltaire. La vie et l'oeuvre*. Paris: Hachette.

Littérature. Textes et documents. XVI-XX Nathan, Paris, 1986-1989.

Lotman, J.M. (1972). *Die Struktur literarischer Texte*. München:Fink.

Magny, C-E. (1954). *Arthur Rimbaud. Poètes d'aujourd'hui*. Paris: Pierre Seghers.

Malraux, A. (1930/1987). *La Voie Royale*. Paris: Grasset, Le livre de Poche.

Marinetti, F.T. (1971). *Selected writings*. London: Secker & Warburg.

Mason, H. (1975). *Voltaire* (série European Masters). London: Hutchinson.

Mason, H. (1981). *Voltaire. A Biography*. Baltimore, Maryland: Hopkins University Press.

Masten, A.S.; Best, K.M. & Garmezy, N. (1990). Resilience and development: Contributions from the study of children who overcome adversity. *Development and Psychopathology*, 2, 425-444.

Mattieu-Castellani, G. (1988). *Montaigne. L'écriture de l'essai*. PUF écrivains. Paris: Presses Universitaires de France.

Mauron, Ch. (1969). *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*. Paris: José Corti.

Meerum Terwogt, M. & Reijnders, C. (1993). *Afstammingsonrust. Psychische gevolgen van onbekendheid met één of beide genetische ouders*. Jeugd en Samenleving, 10, 499-508.

Meeuws, W.H.J. & 'T Hart, H. (Eds.) (1993). *Jongeren in Nederland: een nationaal survey naar de ontwikkeling in de adolescentie en naar intergenerationele overdracht*. Amersfoort: Academische Uitgeverij Amersfoort.

Meslé, F. & Vallin, J. (1989). *Reconstitution de tables annuelles de mortalité pour la France au XIXe siècle.* Population, 6, 1121-1158.

Michon, P. (1991). *Rimbaud Le fils. L'un et L'autre*. Paris: Gallimard.

Milner, M. (1980). *Freud et l'interprétation de la littérature*. Paris: SEDES.

Mittérand, H. (1988-1989). *Histoire de la littérature française*. Paris: Nathan.

Mitzman, A. (1994). Flaubert's Escape from the Family Romance. In Hillenaar, H. & Schönau, W. *Fathers and mothers in literature. Psychoanalysis ans Culture. 6* (pp. 103-112). Amsterdam: Rodopi.

Montaigne, M. (1952). *Essais*, *Livre Premier, Livre Second, Livre Troisième*. Paris: Garnier.

Montessori, M. (1936). *L'Enfant*. Paris: Gonthier.

Montessori, M. (1949/1967). *The Absorbent Mind*. New York, Holt, Rinehart & Winston.

Montessori, M. (1973). *From Childhood to Adolescence*. New York.

Moureaux, J-M. (1973). *L'Oedipe de Voltaire. Introduction à une psycholecture. Archives des lettres modernes, no 146*. Paris: Minard.

Mulisch, H. (1992). *De ontdekking van de hemel*. Amsterdam: Bezige Bij.

Munier, R. (1976). *Aujourd'hui Rimbaud*. Archives des Lettres Modernes. Paris: Minard.

Nachtergaele, V. (1979). *Micromégas (Voltaire) ou le disfonctionnement des procédés de la narration*. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven, paper 10.

Nagera, H. (1970). Children's reactions to the death of important objects, a developmental approach. *Psychoanalytic Study of the Child*, 25, 360-401.

Nagy, M.H. (1948). The child's theories concerning death. *Journal of Genetic Psychology*, 73, 3-27.

Nagy, M.H. (1959). The child's view of death. In H. Feifel (Ed.). *The meaning of death*. New Tork: McGraw-Hill.

Nelson, B. (1983). *Zola and the bourgeoisie: A study of themes and techniques in 'Les Rougon-Macquart'*. London: Macmillan.

Nicholl, C. (1997). *Somebody else. Arthur Rimbaud in Africa 1880-1891*. London: Jonathan Cape.

Niederland, W. (1989). Trauma Loss Restauration and Creativity. In Dietrich, D. & Shabad, P. (Ed.). *The Problem of Loss and Mourning* (pp. 61-82). Madison, Conn.: International University Press.

Orieux, J. (1976). *La Fontaine ou la vie est un conte*. Paris: Flammarion.

Oudshoorn, H.C.M.; Brans, J.H.M.; Duyx, M.L.J.M. & Eussen, D.N. (1995). *Kinder- en Adolescentenpsychiatrie. Een praktisch leerboek*. Houten/Zaventhem: Bohn Stafleu, Van Loghem.

Parkes, C.M. (1996). *Bereavement. Studies of grief in adult life*. 3rd Edition. London: Routledge.

Pascal, B. (1882/1972). *Pensées*. Paris: Livre de Poche.

Pearson, R. (1993). *The Fables of Reason. A Study of Voltaire's 'Contes Philosophiques'*. Oxford: Clarendon Press.

Pedder, J.R. (1982). Failure to mourn and melancholia. *British Journal of Psychiatry*, 141, 329-337.

Peeters, H.F.M. (1975). *Kind en jeugdige in het begin van de moderne tijd (ca 1500-ca 1650)*. Meppel: Boom.

Petit Robert 1, (1990). Paris: Le Robert.

Petitfils, P. (1969). *Etudes rimbaldiennes 2* Paris: Lettres Modernes.

Petitfils, P. (1982). *Rimbaud. Biographie*. Paris: Julliard.

Piaget, J. (1932). *The Language and Thought of the Child*. London: Routledge.

Piaget, J. (1954). *The construction of reality in the child*. New York: Basic Books.

Piaget, J. (1965). *The Child's Conception of the World*. New York: Totowa.

Piaget, J. & Inhelder, B. (1966). *La psychologie de l'enfant*. Paris: Presses Universitaires de France.

Plessen, J. (1967). *Promenade et Poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'oeuvre de Rimbaud*. Paris-La Haye: Mouton & Cie.

Plessen, J. (1983). *La métaphore chez Rimbaud*. Travaux de Linguistique et de Litterature édités par le centre de philologie et de litteratures romanes de l'Université de Strasbourg. Paris, extrait.

Plomin, R. & McClearn, G.E. (Eds.). (1993). *Nature, Nurture and Psychology*. Washington: APA

Pollock, G.H. (1989). The Mourning Process, the Creative Process and the Creation. In Dietrich, D. & Shabad, P. (1989). (Ed.). *The Problem of Loss and Mourning* (pp 27-59). Madison, Conn.: International University Press.

Pollock, G.H. (1978). Process and affect: Mourning and grief. *International Journal of Psychoanalysis*, 59, 225-276.

Pomeau, R. (1956). La Religion de Voltaire. Paris: Librairie Nizet.

Porter, R.H.; Makin, J.W.; Davis, L.B. & Christensen, K.M. (1991). An assessment of the salient olfactory environment of formula-fed infants. *Physiology and Behavior*, Nov, Vol 50, (5), 907-911.

Porter, R.H.; Makin, J.W.; Davis, L.B. & Christensen, K.M. (1992). Breast-fed infants respond to olfactory cues from their own mother and unfamiliar lactating females. *Infant Behavior and Development*, Jan-Mar, Vol 15 (1), 85-93.

Portz, A. (1971). Le sens de la mort chez l'enfant. Etapes dans l'organisation affective et le développement notionnel. In Godin, A. *Mort et présence: études de psychologie* (pp. 143-160). Washington/Brussel: Edition de Lumen Vitae.

Pynoos, R.S. (1993). Traumatic stress and developmental psychopathology in children and adolescents. In Oldham, J.M.; Riba, M.B. & Tasman, A. (Ed.). *Review of Psychiatry* (pp. 205-238). Washington: American Psychiatric Press.

Pynoos, R.S.; Frederick, C.; Nader, K.; Arroyo, W.; Steinberg, A.; Eth,S; Nunez, F. & Fairbanks, L. (1987). Life threat and posttraumatic stress disorder in school-age children. *Arch. Gen. Psychiatry*, 44, 1057-1063.

Rachman, S. (1974). *The meanings of Fear*. Manchester: Penguin Education.

Racine, J. (1664/1980). La Thébaïde ou Les Frères Ennemis. In J. Racine. *Théâtre complet* (pp.131-185). Paris: Editions Garnier Frères.

Racine, J. (1665/1980). Alexandre le Grand. In J. Racine. *Théâtre complet* (pp.191-247). Paris: Editions Garnier Frères.

Racine, J. (1667/1920). *Andromaque*. Paris: Didier.

Racine, J. (1668/1922). *Les Plaideurs*. Paris: Hachette.

Racine, J. (1669/1979). *Brittanicus*. Paris: Bordas.

Racine. J. (1672/1984). *Bajazet*. Paris: Bordas.

Racine, J. (1673/1980). Mithridate. In J. Racine. *Théâtre complet* (pp.619-677). Paris: Editions Garnier Frères.

Racine, J. (1674/1965). *Iphigénie*. Paris: Les petits classiques Bordas.

Racine, J. (1677/1965). *Phèdre*. Paris: Bordas.

Racine, J. (1932). *Athalie*. Paris: Larousse.

Racine, J. (1933). *Andromaque*. Paris: Larousse, Classiques Larousse.

Racine, J. (1980). *Théâtre complet*. Paris: Editions Garnier Frères.

Ramaekers, G. & Njiokiktjien, C. (1991). *Pediatric Behavioral Neurology. Vol. 3 The Child's Corpus Callosum*. Amsterdam: Suyi Publications.

Rank, O. (1952). *The trauma of Birth*. New York: Brunner Mazel.

Raphael, B. (1996). The anatomy of bereavement. A handbook for the caring professions. London: Routledge.

Raynaud, J.-M. (1983). *Voltaire, Soi-disant*. Paris: Presses Universitaires de Lille.

Regnier, H. (1923). *Grands écrivains de la France, La Rochefoucauld*, tome I. Paris: Hachette.

Riffaterre, M. (1978). Intertextual representation: On mimesis as interpretative discourse. *Critical Inquiry*, II, 141-162.

Rimbaud, A. (1984). *Poésies complètes*. Paris: Livre de Poche.

Rimbaud 1891-1991. Actes du colloque d'Aix-en-Provence et de Marseille 6-10 novembre 1991. Paris: Honoré Champion, 1994.

Ripoll, R. (1976). *Emile Zola. Contes et nouvelles*. Paris: Gallimard.

Robert, M. (1972). *Roman des origines et origines du roman.* Paris: Tel Gallimard.

Roebling, I.J. (1994). Heinrichs Roman Das Geslecht der Gedanken oder über die Schwierigkeit, mit der Geslechterdifferenz umzugehen. In H. Hillenaar & W. Schönau. *Fathers and mothers in literature. Psychoanalysis ans Culture. 6* (pp. 309-325). Amsterdam: Rodopi.

Rohou, J. (1991). *L'évolution du tragique racinien*. Paris: Sedes.

Ross, C. & Mirikowsky, J. (1979). A comparison of life-event wheighting schemes: change, undesirability, and effect-proportional indices. *Journal of Health and Social Behavior*, 20, 166-177.

Rotter, J.B. (1966). *Generalized expectancies for internal versus external control of reinforcement*. Psychological Monographs, 80 ,1, Whole no. 609.

Rousseau, J-J. (1726/1957). *Emile ou de l'éducation*. Paris: Garnier.

Rudnytsky, P.L. (1994). "Where th'offense is": Oedipal Temptation in Sir Garwain and the Green Knight. In H. Hillenaar. & W. Schönau. *Fathers and mothers in literature. Psychoanalysis ans Culture. 6* (pp. 71-87). Amsterdam: Rodopi.

Runyan, W. McKinley (1982). *Life histories and psychobiography. Exploration in theory and method.* New York: Oxford University Press.

Sabbah, H.; Carlier, M-C.; Eterstein, C.; Giovacchini, D. & Lesot, A. (1989). *Itinéraires Littéraires XVIIIe siècle*. Paris: Hatier.

Savigneau, J. (1990). *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie.* Paris: Gallimard.

Schachtel, E.G. (1947). On memory and childhood amnesia. *Psychiatry, 10,* 1-26.

Shaw, D.; Emery, R. & Tver, M. (1993). Parental functioning and children's adjustment in families of divorce. *Journal of Abnormal Child Psychology*, 21, 119-134.

Shorter, E. (1977). *The making of the modern family*. Glasgow: Fontane.

Silverman, P.R. (1989). The impact of parental death on college-age women. *Psychiatric Clinics of North America*, 10, 387-404.

Simonnet, D. (1992). Révélations sur le sommeil et les rêves. In *L'Express International*, n. 2120, 28 février, 46-53.

Sophocle (trad. 1962). Oedipe à Colonne. In *Tragédies* (pp. 203-270). Paris: Les belles Lettres.

Sophocle (trad. 1962). Oedipe Roi. In *Tragédies* (pp. 203-270). Paris: Les belles Lettres.

Spitz, R.A. (1945). *Hospitalism, an inquiry into the genesis of psychiatric conditions in early childhood*. Psychoanlytic studies of the child, 1, 53-74.

Spitz, R.A. (1965). *The First Year of Life*. New York: International Universities Press.

Steiner, G. (1965). *Children's Concepts of life and death: a developmental study*. New York: Columbia University.

Stempel, W.D. (Ed.). (1972). *Texte des Russischen Formalisten*. II, *Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*. München.

Stone, L. (1977). *The Family, sex and marriage in England, 1500-1800*. Weidenfeld and Nicolson.

Stone, L.J. & Church, J. (1973). *Childhood and adolescence*. New York: Random House.

Stroebe, M.; Son, M. van; Stroebe, W.; Kleber, R.; Schut, H. & Bout, J. van den. (1999). On the classification and diagnosis of pathological grief. *Clinical Psychology Review*, 1-99.

Tanner J. (1978). *Fetus into man: Physical growth from conception to maturity*. Cambridge: Harvard University Press.

Tennant, C. (1988). Parental loss in childhood. *Archives of General Psychiatry*, 45, 1045-1050.

Todorov, T. (1965). *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil.

Tooren, M. van (1990). Zola et la vie moderne. La société de consommation et le retour à la nature. *Rapports / Het Franse Boek*, Vol. LX, 3, p.105-112.

Troyat, H. (1992). *Zola*. Paris: Flammarion.

Ungerer, C. (1989). *Le cas particulier de la médecine légale dans l'analyse de la mortalité: l'exemple de l'Alsace*. Population, 6, 1252-1254.

Vallin, J. & Meslé, F. (1989). *A long terme, l'écart d'espérance de vie entre hommes et femmes devrait diminuer*. Population, 6, 1244-1251.

Varendi, H.; Porter, R.H. & Winberg, J. (1997). Natural odour preferences of newborn infants change over time. *Acta-Paediatr*. Sep, 86 (9), 985-90.

Varendi, H.; Christensson, K.; Porter, R.H & Winberg, J. (1998). Soothing effect of amniotic fluid smell in newborn infants. *Early Human Development*, 51, 47-55.

Verbeek, E. (1957). *Arthur Rimbaud: een pathografie*. Amsterdam: Swets & Zeitlinger.

Verhulst, F.C.; Versluis-den Bieman, H.J.M.; Ende, J. van der; Berden, G.F.M.G. & Sanders-Woudstra, J.A.R. (1990). Problem behavior in international adoptees: diagnosis of child psychiatric disorders. *Journal of the American Academy of Child and Adolescent Psychiatry*, 29, 420-428.

Voltaire (1826). *Oeuvres Complètes*. Paris.

Voltaire (1826). Oedipe. In Voltaire *Oeuvres Complètes* (pp.1-45). Paris.

Voltaire (1979). *Romans et contes*. Paris: La Pléiade.

Voltaire, Soi-disant (I: Arouet) (1983). Presses Universitaires de Lille.

Vygotsky, L.S. (1978). *Mind in Society. The Development of Higher Psychological Processes*. Cambridge: Harvard University Press.

Wade, I.O. (1959). *Voltaire and Candide. A Study in the Fusion of History, Art, and Philosophy*. Princeton, New Yersey: Princeton University Press.

Wallerstein, J.S. & Blakeslee, S. (1989). *Second chances*. London/New York: Bantam Press.

Wallerstein, J.S. (1991). The long-term effects of divorce on children: A review. *Journal of the American Academy of Child and Adolescent Psychiatry*, 30.

Watt, N.F. & Nicholi, A. (1979). Early death of a parent as an etiological factor in schizophrenia. *American Journal of Orthopsychiatry*, 49, 465-473.

Weinberg, B. (1963). *The art of Jean Racine*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Weissman, M.M.; Greenwald, S.; Wickramaratne, P. & Bland, R.C. (et al.) (1997). What happens to depressed men? Application of the Sterling County criteria. *Harvard Review of Psychiatry*; May-Jun 5 (1) 1-6.

Winter, I.J. (1976). Time, Death, and The Self. In *Montaigne's self-portrait* (pp. 20-44). Lexington, Kentucky: French Forum Publishers.

Wittgenstein, L. (1946/1971). 'Conversations sur Freud.' In *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*. Paris: Gallimard

Worden, J.W. (1991). *Grief counseling and grief therapy: A handbook for the mental health practitioner*. New York: Springer.

Worden, J.W. (1996). *Children and Grief. When a Parent Dies*. New York/London: Guilford Press.

Yourcenar, M. (1968). *L'oeuvre au Noir*. Paris: Editions Gallimard.

Yourcenar, M. (1974). *Mémoires d'Hadrien*. Paris: Editions Gallimard.

Yourcenar, M. (1977). *Souvenirs Pieux*. Paris: Gallimard.

Yourcenar, M. (1980). *Les yeux ouverts.* Entretiens avec Matthieu Galey. Paris: Editions du Centurion.

Zeeman, P. (Ed.). (1991). *Literatuur en context. Een inleiding in de literatuurwetenschap*. Heerlen: Sun/OU.

Zilboorg (1937). Cité dans: Dietrich, D. & Shabad, P. (1989). (Ed.). *The Problem of Loss and Mourning*. Madison, Conn.: International University Press.

Tables des matières

Préface 7

Première partie La mort tracée 9

I Introduction 11
Deux disciplines, deux méthodes 11
La progression du livre 13

II Les recherches préliminaires 15
Les données biographiques 16
La thèse 17

III Le choix et le refus 19
Définition opérationnelle de l'ensemble des écrivains 19
Définition opérationnelle de l'espace historique 20
Définition opérationnelle de perte prématurée d'un parent 21

IV Le langage des statistiques 25
Le problème démographique 25
Extrapoler et spéculer 27

V Quand la vie s'éteint, la plume s'avive 29
Quelle perte, le père ou la mère? 37
Résumé 38

VI La mort au dix-neuvième siècle 39
La perte prématurée au dix-neuvième siècle 40
L'âge de l'écrivain à la perte 41
Résumé 44

VII La perte prématurée d'un des parents: diagnostic psychologique 45
Freud, Bowlby et la dépression 47
Les différentes pertes prématurées 49
L'absence et la mort 53
La culpabilité associée au traumatisme 56
Le chagrin perpétuel 59

La voix du chagrin 64
La période d'alphabétisation 67
Le chagrin à sept ans 68
Résumé 71
VIII Épilogue de la première partie 73
Extension possible des critères de la thèse 73
Malraux , une vie contre le deuil 75
La création comme processus de deuil 78
L'hypothèse pour la deuxième partie 80

Deuxieme partie La trace de la mort 81
IX Introduction à la deuxième partie 83
Le choix des écrivains 83
Combler le vide 84
Le choix de la méthode 87
Le roman comme réécriture de l'histoire personnelle 88
Le thème d'Oedipe 91
Critères différenciateurs des mondes maternel et paternel 96
La représentation du père et de la mère 99
X Racine, le coeur rongé 103
X A Introduction 105
Choix du corpus d'analyse 106
Le théâtre et ses personnages 106
Mauron et l'analyse du théâtre de Racine 108
Données biographiques sur Racine 109
X B La culpabilité des parents 111
Le théâtre de Racine 111
Les représentations du père 115
L'égoïsme du père 116
La naissance du rôle de père 118
Le père prend son rôle 119
La représentation indirecte du père 122
Le père devient salutaire 124
Les représentations de la mère 126
Jocaste: la mère coupable 126
Le conflit de rôles: mère et épouse 128
La mère: position ambivalente 129
La représentation indirecte de la mère 131

L'évolution de la représentation du père et de la mère 134
Le monde racinien comme utérus 136
X C Racine, orphelin par excellence 139
L'enfant: culpabilité et innocence 139
L'orphelin et la mort 143
Le dédoublement de l'orphelin 145
L'émancipation de l'orphelin 147
Racine, la mort dans l'âme; Corneille, la mort comme atout 148
La religion comme protection contre la mort 154
L'écriture comme pénitence 157
L' immolation scénique 159
Guérir en écrivant 161
L'histoire de Racine par son théâtre 163
XI Voltaire, l'amour perdu 167
XI A Introduction 169
Choix du corpus d'analyse 170
Les personnages dans le roman 171
Personnage controversable 172
Données biographiques sur Voltaire 173
XI B Voltaire, le vide retentit 175
Voltaire (se) raconte 175
Le conte philosophique 176
La représentation de la mère et du père 178
Le démembrement de la mère dans Candide 179
Le père dans Candide: autoritaire ou philosophe 181
Le sacrifice sexuel 184
L'absence de la mère et du père dans L'Ingénu 184
Fa tutto 186
En mémoire de la mère 187
Le visage de la sexualité 189
Une tendance homosexuelle 191
Le monde voltairien 194
L'ironie comme arme 196
Conclusion 197
XI C Oedipe, un roman familial privilégié 199
Oedipe réécrit 200
Le tableau de la troupe 202
Ajouter pour transformer 204

Déchiffrer et voir clair 205
Religieux, politique ou psychologique? 209
La trame fertile 211
Oedipe: innocent ou inconscient? 211
Jocaste, la black-widow 218
La montée 220
Inceste, patriarcat et matriarcat 221
Voltaire: le vide personnifié dans Jocaste 222
Suivre sans contrainte: Corneille 224
Cocteau: parentification 225
La trace de la perte 226
XII Rimbaud, a la recherche du père 229
XII A Introduction 231
Choix du corpus d'analyse 232
La représentation parentale et la poésie 232
Rimbaud et l'hermétisme 236
Données biographiques de Rimbaud 237
XII B Michel et Christine, - et Christ! - fin de l'Idylle 239
La richesse du poème et la subjectivité interprétative 239
N = 1 ou le 'one case sample' 240
Filtrage à l'aide de critères parentaux 241
Progresser vers le total 242
Le projet du poème 243
Les étapes de la méthode 244
Aperçu de l'analyse des critères parentaux 246
Le premier critère: principe de plaisir ou de réalité 246
Le deuxième critère: besoin de conserver ou de changer 247
La lutte contre la religion 247
Le pacifisme 249
La liberté 251
Le troisième critère: amour narcissique ou orienté vers l'autre 252
Le quatrième critère, la pensée: nature-culture 253
L'interprétation du poème dans la perspective parentale 253
Au Cabaret-Vert 254
Le Dormeur du Val 258
Bateau Ivre 260
Conclusion 270

XII C La séduction du père 273
Le tourment de l'adolescent 273
A sept ans, il faisait des romans sur la vie 275
A la recherche d'un père 278
La séduction du père 282
Conclusion 284
XIII Zola, l'écrivain à la recherche du rôle de l'hérédité 285
XIII A Introduction 287
Choix du corpus d'analyse 288
Zola et le naturalisme 288
Les Rougon-Macquart 289
La méthode d'étude 292
Données biographiques sur Zola 292
XIII B Zola et la famille incomplète 295
Les contes et nouvelles 295
La représentation du père et de la mère 297
Un père distant 298
L'immortalité du père 299
Le père dans un double rôle 301
Le père prend son rôle 301
Le père et ses préoccupations 304
La représentation du père: un maigre rôle 305
La mère, théorétiquement 305
L'impuissance de la mère 306
Nostalgie: le chagrin de perdre sa mère 307
La mère vampire 309
La mère à qui on veut plaire et qui assume son rôle 311
Mère dominante et père idéalisé 313
La composition de la famille 313
Le thème de l'orphelin 314
La mort sans chagrin 315
Le monde de Zola dans les contes et nouvelles 316
Sans famille 318
Zola et le refus de grandir 319
Le conte pour pouvoir échapper 321
Conclusion 322
XIII C Zola et le goût du magique 325
Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric 325

Un conte philosophique 326
Sidoine et Médéric: dédoublement magique 330
A la recherche du Royaume des Heureux 331
Voltaire et Zola, correspondances 335
Conclusion 339
Conclusion 341
Résumé 349
Appendice A 353
Liste des 146 écrivains de 1550 à 1950 353
Appendice B 358
Liste des 146 écrivains de 1550 à 1950 358
Appendice C.I 380
Liste des 63 écrivains de l'ensemble total ayant subi perte primaire 380
Appendice C.II 382
Liste des 17 écrivains à perte secondaire de l'ensemble global 382
Appendice D 383
Problématique 383
Statistiques de la population français 384
Les restrictions du matériel de comparaison sont: 385
Hypothèses 386
Méthode d'analyse statistique 386
Les résultats 390
Conclusion 391
Littérature 392
Appendice E 393
Liste des 44 écrivains du dix-neuvième siècle 393
Appendice F.I 400
Liste des 23 écrivains à perte primaire au 19e siècle 400
Appendice F.II 401
Liste des 6 écrivains à perte secondaire au 19e siècle 401
Appendice G.I 402
Première occurence de la mort dans les deux premières scènes des pièces de theâtre de Racine 402
Appendice G.II 404
Première occurence de la mort dans les deux premières scènes des pièces de theâtre de Corneille 404

Appendice H 409
Les 26 Contes et romans de Voltaire par ordre de composition. 409
Appendice I 410
Analyse des poèmes de Rimbaud, strophiques, non-parodiques 410
Appendice J 427
Texte intégral de quelques poèmes de Rimbaud 427
Appendice K 437
Liste de contes de Zola 437

Bibliographie 441
Notes 457
Index 473
Tables des matières 477
Curriculum vitae 485
Samenvatting 487

Dans *Le parent insaisissable et l'urgence d'écrire*, Martine Delfos étudie la relation entre la perte prématurée d'un parent pendant la jeunesse des écrivains français et leur écriture. La perte prématurée d'un parent au cours de l'enfance ou de l'adolescence peut mener à la dépression, tout comme elle peut faire naître un grand fanatisme. Elle peut également faire éclore de grands talents littéraires.

Dans sa recherche des écrivains français de 1550 à 1950, Martine Delfos a découvert que les trois quarts de ces écrivains ont subi la perte d'un père ou d'une mère pendant leur jeunesse. Pour presque les deux tiers, c'est une perte due à la mort d'un ou même des deux parents. La perte semble amener un grand fanatisme littéraire, une urgence d'écrire.

Ce sujet n'a jamais été étudié chez les écrivains, ni chez les écrivains français ni non plus chez d'autres écrivains. Etant donnée l'ampleur des résultats, Martine Delfos suppose avoir à faire à un phénomène universel. C'est-à-dire qu'on peut s'attendre à un même résultat chez les écrivains néerlandais ou anglais par exemple.

Ce qui frappe, c'est que cette perte survient souvent quand l'écrivain a sept ans. Cette donnée peut s'expliquer par le fait que le grand chagrin qui cherche à s'exprimer coïncide avec le moment où l'enfant fait connaissance avec un nouveau moyen d'expression: l'écriture.

Pour étudier les traces d'une perte prématurée d'un parent dans l'oeuvre d'un écrivain, Martine Delfos a étudié l'oeuvre de quatre écrivains: Racine, Voltaire, Rimbaud en Zola. Il s'avère qu'il existe en effet des traces de la perte dans le sens que la représentation du parent décédé est sous-développée dans l'écriture. La perspective de la perte prématurée crée, en plus, la possibilité de jeter une toute nouvelle lumière sur deux énigmes importantes de la littérature française, c'est-à-dire le silence soudain de Racine et de Rimbaud.

9 789042 004399