



HAL
open science

Du roman au conte. L'exemple de Zola

Marie Scarpa

► **To cite this version:**

Marie Scarpa. Du roman au conte. L'exemple de Zola. Cahiers de Littérature Orale, 2004, 56.
hal-04477224

HAL Id: hal-04477224

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-04477224>

Submitted on 26 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Du roman au conte. L'exemple de Zola

Il peut sembler paradoxal de rapprocher le roman réaliste-naturaliste et le conte merveilleux dans la mesure où le premier s'est construit en partie contre le second. Certes les deux catégories relèvent de cet archi-genre narratif qu'est le récit en prose et à ce titre, elles partagent, sur un plan structurel, un ensemble de traits communs : très schématiquement, quelqu'un narre à quelqu'un d'autre, dans un certain nombre de séquences enchaînées, une « histoire » arrivée à un ou plusieurs personnages, dans une certaine orientation, avec dans presque tous les cas une forme d'évaluation finale, etc. Mais les romanciers dits réalistes sont sensibles plutôt à leurs divergences. Emile Zola est sans doute celui d'entre eux qui a le plus théorisé le roman « moderne », lancé comme il l'était dans la « bataille naturaliste »¹. C'est d'abord sur ce qu'on pourrait appeler leur mode de véridiction qu'il oppose les deux genres : le roman moderne récuse l'« imagination », qui a été le ressort de trop de récits au XIXe siècle (sont visés ici les romans historique, romantique, sentimental, bourgeois, etc.), pour le « sens du réel » (Zola, 1880 : 1285). Ce qui gêne Zola au fond c'est tout ce qui « fictionnalise » le récit (le mot « fiction » est pris ici au sens d'invention) : la fantaisie, le féérique (autre mot au XIXe siècle pour désigner le merveilleux) n'ont donc plus – théoriquement – droit de cité dans le roman moderne. « Il est fâcheux d'abord que nous n'ayons pu changer ce mot « roman », qui ne signifie plus rien, appliqué à nos œuvres naturalistes. Le mot entraîne une idée de conte, d'affabulation, de fantaisie, qui jure singulièrement avec les procès-verbaux que nous dressons. » (Zola, 1880 : 1297) Ces « procès-verbaux » établis sur des « documents humains » doivent aider à la meilleure compréhension de l'homme, sur un plan physiologique comme sur un plan social. Les visées « scientifiques » d'un Zola qui a lu le docteur Lucas, Charles Darwin, Claude Bernard sont trop connues pour qu'on les développe davantage ici. Si le « sérieux » de la doctrine réaliste-naturaliste sert surtout, et Zola n'est sans doute pas dupe, à légitimer le genre romanesque, encore « ignoble » dans le champ littéraire (alors même qu'il est le genre le plus lu et le plus diffusé) en le drapant dans les oripeaux de la science, il n'en reste pas moins que le roman moderne se pense comme un instrument de connaissance et non comme un simple divertissement pour son lecteur.

¹ On se servira ici surtout des écrits théoriques de Zola, rassemblés dans *Le Roman expérimental* (1880), et des dossiers préparatoires des *Rougon-Macquart* dans lesquels on peut lire tout le métadiscours de l'écrivain au travail.

En conséquence de quoi, il ne peut être assimilé en aucune façon au conte : « Le conte est un récit en prose d'événements fictifs et donnés pour tels, fait dans un but de divertissement. [...] Il est avant tout un récit non thétique, qui ne pose pas la réalité de ce qu'il représente mais au contraire cherche plus ou moins délibérément à détruire 'l'illusion réaliste' » (Simonsen, 1984 : 14-18). Ces différences dans la modalité et dans la fonction affichée du récit en entraînent d'autres, inévitablement, qui jouent sur son organisation structurelle. Le programme prescrit par Zola au roman contemporain en dit long : « On finira par donner de simples études, sans péripéties ni dénouement, l'analyse d'une année d'existence, l'histoire d'une passion, la biographie d'un personnage, les notes prises sur la vie et logiquement classées. » (Zola, 1880 : 1297). Le conte merveilleux s'oppose donc au roman réaliste-naturaliste comme un récit court à un récit « tranche de vie », comme un récit réduit presque essentiellement à une intrigue (aux fonctions et aux rôles thématiques très réglementés) à un récit où l'intrigue est dévalorisée au profit d'une écriture très descriptive ; comme un récit à personnages fonctionnels et dont la psychologie est *quasi* inexistante à un récit où les personnages sont déterminés par leur milieu et leur hérédité ; comme un récit à l'orientation positive (où l'on passe d'une situation initiale disjonctive à une situation finale conjonctive : le mariage du héros par exemple) à un récit à l'intrigue presque toujours dysphorique, qui se rêve même (on l'a vu dans les propos de Zola plus haut) sans dénouement.²

Et pourtant, dans la pratique, le roman réaliste-naturaliste ne cesse d'emprunter au conte merveilleux. Mais, avant d'examiner ce point, qui est l'objet de notre article, faisons une autre remarque : ces mêmes romanciers réalistes ne cessent d'écrire des contes. Que l'on pense, par exemple, aux *Trois contes* de Flaubert, aux *Contes à Ninon* de Zola, aux *Contes de la Bécasse* de Maupassant... Certes, ces contes littéraires écrits sont différents de ceux de la tradition orale. Si, sur un plan narratologique, les deux sous-catégories partagent bien les mêmes caractéristiques générales décrites ci-dessus, elles s'opposent à d'autres niveaux : le passage à l'écrit fixe le récit alors que le conte oral se définit à la fois par sa répétitivité (un certain nombre d'éléments doivent être repris, imités et reconnus en réception) et sa variabilité (chaque conteur en modifie d'autres

² D. Baguley (1995 : 66) dégage les trois caractéristiques premières du récit naturaliste : « D'abord un propos scientifique ou sociologique, avec une préoccupation particulière pour la pathologie nerveuse et héréditaire, ou pour le dévoilement des dessous de la société contemporaine [...]. Ensuite, à l'encontre de cette fonction pratique, un discours poétique, pictural, décoratif, qui transforme en tableaux verbaux et esthétise une réalité souvent sordide et banale [...]. Puis, une intrigue romanesque, toujours dysphorique, qui semble relever du fait divers journalistique – crime, scandale, adultère, escroquerie –, se présentant le plus souvent comme le renversement parodique de l'action romanesque ou héroïque et soumettant l'homme – ou plus fréquemment la femme – à un destin dégradant pour dévoiler le vide de l'existence humaine et les turpitudes de la vie bourgeoise. »

de fait, dans sa « performance ») ; de plus, le conte littéraire est le produit d'un écrivain particulier et à ce titre revendique une dimension plus subjective et plus esthétisante qu'un conte de la tradition orale, par définition anonyme et à retentissement plus collectif. C'est sans doute au niveau sémantique que les différences sont les plus nettes : le conte merveilleux de la tradition orale, qui revient sur la place de l'individu dans son groupe social, est surtout un récit d'initiation³. Cette dimension – plus anthropologique – ne peut qu'échapper, d'une certaine manière, aux écrivains qui s'essaient au genre du conte au XIXe siècle.⁴ Néanmoins, ces derniers ne cachent pas une certaine fascination pour lui. Ils emploient d'eux-mêmes le terme « conte » (même s'ils le distinguent parfois difficilement de celui de « nouvelle »⁵) et ont beaucoup de goût pour le féerique (dès lors qu'il ne nuit pas au roman réaliste). Peut-être le conte merveilleux a-t-il tout de même, comme la légende du reste, plus d'accointance avec le romanesque que d'autres « formes simples ». ⁶ Quoi qu'il en soit, la vogue du conte littéraire est à mettre en relation avec le fait que la seconde moitié du XIXe siècle en France redécouvre la littérature orale : on la collecte, on l'étudie⁷, on la diffuse⁸ ; ce qui ne peut manquer d'influencer, d'une manière ou d'une autre, nos grands auteurs. Il resterait à faire toute une étude sur les rapports exacts de ces contes littéraires écrits à ceux de la tradition orale qu'on remet au goût du jour à la même époque et sur les relations qu'ils entretiennent aussi avec le « grand-œuvre » romanesque des écrivains concernés (en termes de transfert de motifs et de *scenari* par exemple)⁹.

³ V. Propp (1983) signalait déjà cette dimension ; G. Calame-Griaule (1978) aussi. Nous aurons l'occasion d'y revenir plus loin à propos de *Cendrillon*.

⁴ Sur cette question des rapports entre contes littéraires et contes de la tradition orale, voir l'introduction de N. Belmont (1999) et l'article de J. Demers et L. Gauvin (1976).

⁵ Il est très difficile de faire la différence dans la pratique entre nouvelles et contes littéraires en cette fin de XIXe siècle : on s'accorde toutefois à dire que le conte sauvegarde davantage l'illusion d'une oralisation, dans son système énonciatif notamment, et qu'il s'affiche comme un texte plus démonstratif.

⁶ Pour reprendre le titre de l'ouvrage d'A. Jolles (1972). Dans son « Etude introductive » à la partie sur les contes d'animaux (Delarue, Ténèze, 2002), M.L. Ténèze montre par exemple que ces derniers sont moins « romanesques » que les contes merveilleux, plus longs, à l'intrigue plus complexe.

⁷ Que l'on pense par exemple aux essais au milieu du siècle d'A. Maury, de J. Michelet, de M. Muller. Voir N. Belmont (1986).

⁸ M. Soriano (1972) rappelle la multiplication des éditions du recueil de Perrault après 1830 et le rôle de la Bibliothèque bleue dans l'importante diffusion des contes au XIXe siècle.

⁹ Pour ne prendre qu'un exemple rapide tiré des *Contes à Ninon* (1864), arrêtons-nous sur *Sœur des Pauvres*. On y retrouve une jeune héroïne, orpheline et adoptée par un couple stérile, Guillaume et Guillaumette, qui la maltraite en lui faisant faire les tâches ménagères les plus ingrates. La jeune fille reste charitable et reçoit un sou magique d'une pauvre, qui est en fait la Vierge Marie. Elle ne cesse ensuite d'enrichir les plus nécessiteux et ses parents adoptifs auxquels elle a pardonné, jusqu'à ce que le Ciel la rappelle. Le scénario, l'onomatistique et certains motifs font penser très nettement au conte-type T510 A, celui de *Cendrillon*. On peut noter toutefois que le conte de Zola emprunte aussi au légendaire chrétien (qu'on peut retrouver toutefois dans certaines versions orales de *Cendrillon*) et verse dans l'hagiographique (il n'est que de relever son titre). On note également un certain infléchissement réaliste (le narrateur explique la méchanceté des Guillaume en la rapportant à leur misère économique, vite guérie quand ils retrouvent l'opulence) qui fait perdre toute valeur initiatique au conte. Zola réutilisera quelques-uns de ces éléments

Il est manifeste en tout cas que ce grand-œuvre, au moins en ce qui concerne *Les Rougon-Macquart*, ne cesse de réécrire un ensemble d'éléments qui viennent des contes merveilleux de la tradition orale. Peut-être Zola n'en a-t-il eu connaissance que par le biais de leurs transcriptions écrites, notamment celles de Perrault. Mais les données qui vont nous intéresser ici sont constitutives des versions-types (telles que les grands catalogues de contes populaires les établissent¹⁰). On peut classer ces emprunts faits aux contes en fonction de leur type et de leur importance (en termes structurels notamment) : ainsi, certains ne correspondent qu'à une reprise (de formules, de motifs), relativement décontextualisée et sans plus de développement, alors que d'autres jouent considérablement sur la logique de construction du personnage, de l'intrigue voire de l'organisation sémantique générale du récit.

Pour être plus explicite, nous prendrons une première série d'exemples dans *Le Ventre de Paris* (1873), le roman des Halles de Baltard. On trouve d'abord, limitées à un segment de phrase, des formulations, *quasi* lexicalisées, qui « font » conte. Ainsi, pris dans un discours analogique fort, qui ne cesse d'associer les couleurs des poissons aux métaux les plus précieux, le narrateur décrivant le Pavillon de la Marée finit par parler, pour les étalages et la superbe poissonnière Louise, d'« écrins, vidés à terre, de quelque fille des eaux, [...] » et de « trésor des mers ramené à la côte dans le coup de filet d'un pêcheur de sardines » ; plus loin, évoquant la naissance mystérieuse du « génie des Halles », l'enfant abandonné Marjolin, il ne peut s'empêcher de le faire trouver par une marchande « dans un tas de choux, sous un chou blanc, énorme » ; ou encore lorsque le personnage principal, le républicain Florent, échappé de Cayenne et recueilli par son frère Quenu, charcutier aux Halles, essaie de raconter ses souffrances passées à sa famille, il place au début de son récit l'une des formules rituelles les plus connues des contes : « Il était une fois un pauvre homme [...] »¹¹. Certains éléments du scénario rappellent aussi l'univers des contes : les Quenu trouvent un magot « au fond d'un saloir » ; ils ont bien du

dans son roman *Le Rêve* (voir plus loin) mais curieusement il ira bien plus loin dans la réécriture de *Cendrillon*. Comme si la forme du conte contraignait Zola à être plus « convenu » (sur un plan moral et social tout au moins) alors que le roman, en lui donnant plus de latitude, lui permettrait – paradoxalement – de retrouver partiellement les significations essentielles du conte merveilleux de tradition orale.

¹⁰ Nous nous servons de la typologie internationale établie par A. Aarne et S. Thompson (1973) et du catalogue de P. Delarue et M.L. Ténèze déjà mentionné.

¹¹ Sur un plan narratologique et interprétatif, on pourrait dire bien plus des effets de ces « reprises » dans l'économie du texte. Ainsi il est à noter que Florent, en usant de cette formule, s'adresse à un enfant : c'est afficher clairement que pour le personnage comme pour le narrateur le conte est un genre enfantin (M. Soriano, 1972, montre que cette idée se développe justement après 1850). Le personnage recourt à ce stratagème pour euphémiser l'horreur de ses souvenirs en les déréalisant sur le plan énonciatif.

mal à partager cet argent avec Florent et la lutte fratricide autour d'un héritage – qui n'est pas sans incidence, évidemment, sur la suite du récit –, si elle est rapportée explicitement par le narrateur à l'épisode biblique de Caïn et Abel, est aussi, comme le rappelle V. Propp (1983), un des motifs les plus fréquents des contes populaires.

Prenons maintenant un exemple d'une autre ampleur, puisqu'elle concerne la construction d'un personnage. Il s'agit de Marjolin, l'enfant des Halles déjà évoqué. C'est le dossier préparatoire du *Ventre de Paris* qui va nous laisser lire les contradictions d'un Zola pris entre théorie et pratique : l'écrivain au travail oscille entre la *doxa* naturaliste, par lui-même définie, et les tentations de la fiction qui lui font réintroduire, comme par la bande, la « fable », la « féerie ».¹² Zola est en train de construire le milieu des Halles : après avoir trouvé le personnage de Lisa Macquart, la charcutière, celui de son mari, Quenu, et le « drame » (l'opposition entre ces gras marchands et leur frère, le maigre républicain Florent), il cherche à peupler son univers fictionnel. Il pense soudain à la nécessité de créer un personnage qui *donnerait* l'esprit, l'architecture secrète des Halles :

Il me faudrait dans l'œuvre un personnage épisodique, qui fût le Quasimodo de mes Halles. Je ne prendrai pas le nain romantique mais le jeune garçon réaliste, un gars de trente ans, taillé en pleine chair bien portante, fort, beau, sain, un peu brute. Il sera le Dieu de la Halle, il en connaîtra les coins les plus cachés, en aura fait son domaine, sa chose ; il y goûtera des joies particulières et profondes, fera corps avec elle, l'expliquera sans cesse par ses courses à travers les pavillons ; il y demeurera, n'en sortira jamais, en sera le génie familier. (Ms. 10.338, *Ebauche*, f° 62)

La figure de Quasimodo, explicitement convoquée, est d'abord détournée : il convient de la « naturaliser ». Le gaillard de Zola est pourvu d'un nom sans mystère « Jacques Duval », d'une famille (« il est le fils d'une marchande de poissons, forte commère [...] »). Puis, elle resurgit :

Jacques, le dieu de la Halle, sera décidément un orphelin, né dans la halle. Je lui ferai un bout d'histoire fantastique. Il faut que la figure se détache en pleine fantaisie sur les autres figures réelles. Il n'a donc pas de parents. C'est une création tombée des voûtes de la Halle. (*Ibid.*, f° 71)

Hugo et le romantisme finissent par l'emporter, contre le naturalisme qui devait pourtant marquer la fin des héros à l'origine obscure. Et *Le Ventre de Paris* racontant la naissance à la fiction de Marjolin se ressent textuellement de cette gestation ambivalente :

¹² Le dossier préparatoire du *Ventre de Paris* est le Ms. 10.338, Bibliothèque Nationale, Département des manuscrits, Nouvelles acquisitions françaises. La thèse de Chantal Pierre-Gnassounou (1999) est consacrée à ces retours de la « fiction » dans l'œuvre zolienne. Nous lui empruntons ici les développements sur la construction du personnage de Marjolin et plus loin, ceux qui concernent Félicien, dans *Le Rêve*.

Marjolin fut trouvé au marché des Innocents, dans un tas de choux, sous un chou blanc, énorme, et dont une de ses feuilles rabattue cachait son visage rose d'enfant endormi. On ignore toujours quelle main misérable l'avait posé là. [...] Quand une marchande de légumes le découvrit sous le grand chou blanc, elle poussa un tel cri de surprise que les voisines accoururent émerveillées et lui, il tendait les mains, encore en robe, roulé dans un morceau de couverture. Il ne put dire qui était sa mère. (*Le Ventre de Paris*, 762)

En effet, toute cette biographie (constituant une syllepse intertextuelle) repose sur un terme à double entente, le mot « chou », relevant d'une part d'une isotopie contextuelle (puisqu'il s'inscrit tout à fait dans la réalité maraîchère des Halles) et d'autre part d'une isotopie intertextuelle (il renvoie aussi à la logique « merveilleuse » de la naissance dans les choux). Le nom même de Marjolin rappelle la double ascendance du personnage : nom d'exception (il suffit de le comparer à « Jacques Duval »), donné « sans qu'on sût pourquoi » par une « belle fille rousse qui vendait des plantes officinales », il convoque *bien entendu*, sur un plan phonique, l'univers du marché (il n'y a pas loin du Marjolin à la marjolaine).¹³

Peut-être pouvons-nous nous arrêter déjà sur les raisons de tels « emprunts ». Sans doute est-ce effectivement trop difficile pour Zola, dès lors qu'il écrit des oeuvres de fiction, toutes documentées qu'elles soient, de tenir jusqu'au bout le cap naturaliste : les vieilles ficelles de l'« affabulation » (pour reprendre l'un de ses termes) sont parfois tentantes, d'autant qu'il sait parfaitement que le lecteur n'est pas toujours aussi sérieux que sa doctrine le souhaiterait. Peut-être aussi les reprend-il à certains moments, *a contrario*, pour les mettre en exergue et partant, pour ironiser sur leur « facilité » et dévaloriser du même coup une intrigue, qui n'est pas pour lui l'essentiel, on l'a vu : on peut le penser, quand on le voit ne pas reculer, par exemple, à faire trouver par les charcutiers leur magot au fond d'un saloir. Quoi qu'il en soit, et plus profondément, cette réappropriation de données qui renvoient aux contes populaires signale que la culture du texte romanesque est forcément *mêlée*, forcément polyphonique.

On peut aller plus loin encore : cette réappropriation ne peut pas être sans incidence sur l'interprétation des sens du roman. Examinons pour l'heure un exemple plus radical : le conte

¹³ Notons, sans entrer dans les détails, que cette « naissance » dans les choux semble entraîner, bien plus que ce qu'en dit C. Pierre, le personnage, pourtant génie de cet espace éminemment réaliste que sont les Halles de Baltard, du côté de la littérature orale. En effet, Marjolin est un grand bête, très fort physiquement mais débile mentalement ; il est doté de puissants appétits sexuels mais dominé constamment par les femmes, tous détails qui nous font penser à des personnages du type de Jean le Sot. De plus, son nom, d'exception dans l'univers réaliste, se réactive dès lors que l'on le replace dans la culture populaire, qui connaît les connotations sexuelles de la marjolaine (voir par exemple la chanson folklorique « Les Compagnons de la Marjolaine »).

merveilleux est revendiqué clairement comme modèle scénarique et générique d'un roman naturaliste ! Pour *Le Rêve* (1888), en effet, Zola veut écrire un roman « qu'on n'attend pas de lui », un « conte bleu » : « Livre à mettre entre toutes les mains. Pureté parfaite, dans la forme élancée. Psychologie, lutte du milieu et de l'éducation contre l'hérédité. L'envolée, l'au-delà, l'inconnu, le rêve. La vie telle qu'elle n'est pas, tous bons, honnêtes, heureux. » (Ms. 10.323, *Plan*, f°1). A sa manière de présenter le conte bleu comme un récit édulcoré, « puérilisé » et « féminisé », on voit bien que Zola n'a pas vraiment conscience de toute la portée du conte merveilleux. Ce qu'il semble lui emprunter, dans un premier temps, c'est un scénario relativement canonique et une « féerie » facile (l'orpheline se marie richement). Si il n'use pas de l'expression « conte merveilleux », Zola emploie celle de « prince charmant » pour qualifier le personnage de Félicien, le futur mari d'Angélique, et à l'occasion du mariage des deux jeunes gens, celle de « contes de fées ». « La grêle des pièces d'or redoublait sur la ville, ainsi que dans les contes de fées, au-delà même des nécessités quotidiennes, pour la beauté et pour la joie, la gloire de l'or, tombant à la rue et luisant au grand soleil de la charité. » (*Le Rêve*, 987) Et la critique zolienne est unanime pour lire dans l'intertexte du roman au moins trois contes merveilleux célèbres : *Blanche-Neige*, *La Belle au bois dormant* et *Cendrillon*, avec une prédilection toute particulière pour ce dernier.¹⁴

De tous les *Rougon-Macquart*, *Le Rêve* est bien, c'est vrai, celui qui se rapproche le plus de la structure du conte. Par sa brièveté, d'abord. Par ses personnages ensuite, et par le jeu de leurs relations mutuelles. Par le déroulement de l'histoire, enfin. Angélique est l'héritière d'une longue lignée de jeunes orphelines guettées par la misère et la mort, secourues juste à temps par un bienfaiteur, et auxquelles le destin, après de nouvelles péripéties dramatiques et comme par une sorte de compensation pour les malheurs passés, offre en fin de compte le mariage avec le beau jeune homme qui a croisé leur vie, et dont elles sont éprises... C'est l'histoire de *Cendrillon* et de son prince [...]. (Mitterand, 1986 : 20)

Avant de poursuivre notre analyse, peut-être faut-il, pour la clarté de notre propos, proposer un rapide résumé de ce roman naturaliste assez surprenant à la première lecture. Angélique Rougon est une enfant trouvée à la porte la cathédrale de Beaumont, petite ville provinciale, le jour de Noël. Elle est adoptée par un couple sans enfants, Hubert et Hubertine, qui sont brodeurs-chasubliers. Ils réussissent à éduquer la petite sauvageonne, à triompher de son hérédité trouble (en l'enfermant, en la faisant travailler durement, en la christianisant) : Angélique devient une brodeuse émérite, une jeune fille délicieuse et pure, qui ne lisant que *La Légende dorée* finit par s'identifier à sainte Agnès. Les émois de la puberté la surprennent et elle rencontre un jeune

¹⁴ Voir, entre autres, S. Skwarcinczynska (1967) et L. Dallenbach (1977).

inconnu, qui se révèle être le fils de l'évêque de Beaumont. Ce dernier refuse que Félicien, riche à millions, épouse une orpheline pauvre. Angélique tombe malade, en meurt presque jusqu'à ce que l'évêque vienne lui donner l'extrême onction. Le baiser qu'il lui donne alors la ressuscite. Devant ce « miracle », l'évêque, vaincu, accède au vœu des jeunes gens. Mais Angélique épuisée meurt le jour de son mariage au sortir de l'église, dans une sorte d'apothéose...

On imagine bien que, sur un plan narratologique, ce récit va poser un certain nombre de problèmes à son auteur : comment peut-il concilier pratiquement la logique générique du roman réaliste et celle du conte bleu ? Là encore, le dossier préparatoire laisse découvrir les hésitations de Zola et les solutions qu'il finit par trouver sont parfois de curieux compromis. On en veut pour preuve la construction du personnage de Félicien, qui lui donne beaucoup de mal. Dans l'avant-texte, il choisit de faire arriver le jeune homme « en prince charmant ». Il le construit donc en étant assez conscient des contraintes de ce rôle thématique connu (Propp, 1970), qui commande un portrait physique (le prince est beau *a priori*), une fonction actancielle (il délivre la jeune fille), un rôle syntagmatique (il n'apparaît pas n'importe quand et n'importe comment dans le récit). Mais le conte et le roman n'obéissent pas, entre autres, à la même durée : le conte exige une immédiateté qui ne peut convenir au roman. Comment alors faire arriver le prince avec retard et *incognito*, alors qu'Angélique habitant à côté de la cathédrale, ne devrait pas pouvoir, vraisemblablement, ignorer que l'évêque a eu un fils dans sa jeunesse ? On voit Zola essayer plusieurs solutions. Une fois cette question de l'entrée du « prince » dans le récit à peu près réglée, c'est le tempo de l'amour qui ne va plus. Dans le conte, le prince aime au premier coup d'oeil alors que le romancier, lui, voudrait développer un peu : « Je voudrais au moins trois ou quatre chapitres d'amours idylliques, avant la cérémonie [...] des chapitres de niaiseries adorables » (Ms. 10323, *Ebauche*, f° 255). Là encore, il faut que Zola « bricole » des compromis entre poétique du conte de fées et celle du récit naturaliste. Mais le problème le plus coriace pour lui (et le plus amusant pour nous qui lisons ces brouillons), qui tient toujours au faire du prince, est celle de son métier. Dans un conte, le prince est prince. A un moment donné, cela gêne Zola :

J'en fais un enfant qui a coûté la vie à sa mère, très riche, n'ayant de goût pour aucun métier. Mais je m'arrête, c'est là, je crois qu'est la faiblesse. Ce Félicien reste en l'air, n'a pas de réalité parce qu'il ne tient pas à la vie. Il faut que je lui trouve une situation dans la vie. (*Ibid.*, f° 298)

Chacune des solutions auxquelles il pense nuit à la vraisemblance et à la cohérence du récit :

Je recule devant le militaire, l'ingénieur. Le militaire n'entrerait pas dans la fable, [...] il détonnerait. Que peut donc bien faire un jeune riche à dix millions (sa mère lui a laissé quelque chose qui profite depuis 20

ans [...] pendant que j'y suis, pourquoi pas me payer une fortune colossale). Il faut qu'il fasse quelque chose par passion [...]. (*Ibid.*, f° 299)

Finalement il renonce à lui trouver un métier et en fait un amateur d'art ancien...

Sans doute le sentiment de bizarrerie que peut éprouver le lecteur du *Rêve* est-il dû en partie au fait que ce roman est un texte hybride, qui tente de concilier des logiques génériques contradictoires¹⁵. On le voit, Zola se sert explicitement du modèle du conte merveilleux pour tenter une écriture de la différence, plus « pure », plus « chaste » que son régime naturaliste habituel. Sur un plan peut-être moins conscient, ces « emprunts » touchent en fait à des questions plus profondes, que l'étude narratologique seule ne peut nous faire atteindre. Pour le dire autrement, sa réécriture de *Cendrillon* mérite plus d'attention.

On a vu (notamment dans la citation de Mitterand donnée plus haut) que si la critique littéraire mettait dans l'intertexte du roman de Zola un certain nombre de contes merveilleux « féminins » et plus particulièrement *Cendrillon*, c'était en raison surtout de similitudes dans la syntaxe des récits : une orpheline, en pleine déréliction au début, finit par rencontrer et épouser, après une série d'épreuves, le prince charmant. Nous voudrions montrer que *Le Rêve* reprend et retravaille bien plus finement (et de manière plus complexe) le conte¹⁶. Pour ce faire, il nous faut partir des études que les folkloristes et les ethnologues en ont proposé, d'abord en établissant un canevas modèle (le conte-type 510 A du catalogue Aarne-Thompson est constitué à partir d'une grande partie des versions orales et écrites de cette histoire qui a traversé le temps et l'espace), en décryptant ensuite la logique et les sens. Il est possible que Zola n'ait eu connaissance de *Cendrillon* que par la médiation de l'écrit (les versions de Perrault et des frères Grimm par exemple) mais rien n'est moins sûr : la posture énonciative du jeune conteur provençal des *Contes à Ninon* semble indiquer que notre auteur connaît parfaitement la dimension orale de ces récits et qu'il en a sans doute entendus dans son enfance aixoise. Rappelons aussi qu'au-delà des multiples rééditions du recueil de Perrault en cette fin de XIXe siècle, *Cendrillon* est l'un des contes les plus répandus, comme en témoigne la publication en 1893 d'un ouvrage qui en

¹⁵ Et nous n'évoquons *quasiment* pas ici une autre logique générique à l'œuvre dans *Le Rêve*, celle de la légende hagiographique.

¹⁶ Il s'agit bien d'un retravail : les motifs « empruntés » sont décontextualisés et recontextualisés, réécrits, dans l'économie particulière du roman. Comme, l'écrit P. Bourdieu (1987 : 141), il faut se garder, en effet, de toute dérive ethnologiste, « [qui] laisserait échapper ce que le récit doit à la réinterprétation que son auteur fait subir aux éléments primaires. Les éléments mythico-rituels ne se comprennent pas seulement par référence au système qu'ils constituent [...] » ; ils ne sont en aucun cas réductibles à de simples éléments d'information ethnographique mais réélaborés, « ils reçoivent un nouveau sens de leur insertion dans le système de relations constitutif de l'œuvre [...] »

rassemble trois cent quarante cinq versions¹⁷. Ce sont donc les « éléments constitutifs » du conte-type 510A et ses motifs les plus reconnus (les plus pertinents) qui vont nous retenir.¹⁸

Le conte de Cendrillon serait caractérisé par quatre éléments constitutifs : l'héroïne persécutée, l'aide magique, la rencontre avec le prince, la preuve et le mariage. Chacune de ces séquences présente plusieurs motifs, qui peuvent être « réalisés » différemment d'une version à l'autre, et dont certains « signent » véritablement le conte : le lien de l'héroïne avec les cendres et celui de la pantoufle perdue (Belmont, 1989 :14). Examinons maintenant le roman de Zola.

a) La jeune fille persécutée

Tout le premier chapitre du roman met en scène la misère d'Angélique qu'un couple de brodeurs-chasubliers trouvent le matin de Noël, dans la neige, sous la porte Sainte Agnès de la cathédrale de Beaumont.

Dans les ténèbres, que bleussait la chute lente et entêtée des flocons, seule une forme indécise vivait, une fillette de neuf ans, qui, réfugiée sous les voussures de la porte, avait passé la nuit à grelotter, en s'abritant de son mieux. Elle était vêtue de loques, la tête enveloppée d'un lambeau de foulard, les pieds nus dans de gros souliers d'homme. Sans doute elle n'avait échoué là qu'après avoir longtemps battu la ville, car elle y était tombée de lassitude. Pour elle, c'était le bout de la terre, plus personne ni plus rien, l'abandon dernier, la faim qui ronge, le froid qui tue [...]. (815)

On apprend plus loin que l'enfant est la fille illégitime de Sidonie Rougon, abandonnée à l'Assistance publique et confiée par cette dernière à plusieurs foyers, avant que, trop battue, elle ne décide de s'enfuir. Les Hubert, qui l'adopteront plus tard, la prennent comme apprentie. La suite du roman décrit l'éducation de la fillette dont la violence passionnée est la part héréditaire. Cette éducation est caractérisée comme celle de Cendrillon par l'enfermement domestique.

Angélique, pendant cinq ans, grandit là, comme dans un cloître, loin du monde. Elle ne sortait que le dimanche, pour aller à la messe, Hubertine ayant obtenu de ne pas l'envoyer à l'école, où elle craignait les mauvaises fréquentations. Cette maison antique et si resserrée, au jardin d'une paix morte, fut son univers. (827)

¹⁷ M.R. Cox (1893). Notons aussi que le catalogue Delarue-Tenèze (2002) en propose 38 versions françaises.

¹⁸ Nous utilisons ici la description du conte-type proposée par P. Delarue (2002 : 248-49). Nous n'entrerons pas dans la difficile question de la définition du « motif ». Voir par exemple *Ethnologie française*, Le motif en sciences humaines, 1995-2, avril-juin, tome 25 et dans B. Bricout (1992), le chapitre X, « Pour une étude ethno-littéraire du motif », p. 239-259. Cette dernière rappelle néanmoins que « dans l'absolu, le motif pertinent serait celui dont le lien au conte type étudié apparaîtrait à l'analyse comme nécessaire, indestructible, indispensable à la cohérence du conte » et que les critères de pertinence d'un motif sont sa fréquence, son ancienneté, son degré d'oralité (il est d'autant plus pertinent qu'il n'a pas bénéficié uniquement de la diffusion de l'imprimé) et son caractère formulaire.

Angélique accède de temps à autre au Clos-Marie – le bien nommé, puisque le deuxième prénom de la jeune fille est Marie¹⁹ –, un « vaste terrain laissé inculte » coincé entre la maison des Hubert et l'Evêché. Enfin, cet isolement est très clairement imputable à la mère adoptive. Il est manifeste que, comme dans *Cendrillon*, le récit est plutôt une « affaire de femmes ». Dans les relations entre la mère morte, la marâtre, les sœurs éventuelles et l'héroïne semble se jouer le destin biologique et social de la femme, entre père et époux (ces deux rôles masculins étant incarnés essentiellement pour l'un au début et pour l'autre à la fin du récit). Dans *Le Rêve*, Angélique est née de père inconnu ; et si son père adoptif est très proche d'elle, c'est Hubertine qui prend toutes les décisions la concernant. Cette mère adoptive est une figure ambivalente, une sorte de 'marraine-marâtre' : « Peu à peu Hubertine prit sur elle de l'autorité. Elle était faite pour cette éducation, avec la bonhomie de son âme, son grand air fort et doux, sa raison droite, d'un parfait équilibre. Elle lui enseignait le renoncement et l'obéissance [...]. » (828) Pour parvenir à ses fins, « dompter » la jeune fille, elle n'hésite pas à l'enfermer, on l'a vu, à l'abrutir de tâches ménagères (autre trait commun avec l'histoire de Cendrillon) :

Aussi, à chaque révolte, pour lui apprendre l'humilité, lui imposait-elle, comme pénitence, quelque basse besogne, essuyer la vaisselle, laver la cuisine ; et elle demeurait là, jusqu'au bout, la tenant courbée sur les dalles, enragée d'abord, vaincue enfin. [...] Et, dès lors, elle la tint sévèrement, ne toléra plus ses abandons, l'accablant de travail, faisant le silence et le froid autour d'elle, dès qu'elle la sentait s'énerver, les yeux fous, les joues brûlantes. (829)

Hubertine est bien une figure d' « aïeule terrible » (Becker, 1975 : 25) : elle (re)donne la vie à Angélique (en la sauvant dans l'*incipit*) ; elle lui donne la mort, d'une certaine manière, en lui interdisant de voir son prince. « Oui, sa mort, plutôt qu'une vie mauvaise. » (961). Comme le conte, *Le Rêve* semble construit sur une logique sacrificielle : la jeune fille est d'abord réduite « au rang de femme qui aide, gardienne d'un foyer qu'elle n'a pas fondé » (Bricout, 1992 : 283) avant de trouver sa véritable place auprès du prince. On peut lire au moment où Hubertine interdit à sa fille de revoir Félicien cette phrase intéressante : « Le sacrifice parut accompli ». (948)

b) L'aide magique

Le Rêve reste un roman réaliste : nous ne trouverons évidemment pas de personnages, d'animaux ou d'objets magiques. On peut déceler, néanmoins, chez le narrateur une volonté affichée (ne serait-ce que par le titre déjà) de créer une atmosphère particulière, déréalisée et déréalisante. Il n'est que de comparer ce roman aux récits zoliens de ces mêmes années 1880, *Germinal*, *La*

¹⁹ Notons que dans plusieurs versions du conte (voir notamment celles recueillies par H. Pourrat, dans B. Bricout, 1992), l'héroïne s'appelle Marie ou Marie-Cendron.

Terre, La Bête humaine... L'intrigue se joue ici dans un monde clos, dans une sorte de hors-temps :

Bien qu'à une trentaine de lieux de Paris, où l'on va en deux heures, Beaumont-l'Église semble muré encore dans ses anciens remparts, dont il ne reste pourtant que trois portes. Une population stationnaire, spéciale, y vit de l'existence que les aïeux y ont menée de père en fils, depuis cinq cents ans. La cathédrale explique tout, a tout enfanté et conserve tout. Elle est la mère, la reine, énorme au milieu du petit tas des maisons basses, pareilles à une couvée abritée frileusement sous ses ailes. On n'y habite que pour elle et par elle [...]. Elle bat au centre, chaque rue est une ses veines, la ville n'a d'autre souffle que le sien. De là, cette âme d'un autre âge, cet engourdissement religieux dans le passé, cette cité cloîtrée qui l'entoure, odorante d'un vieux parfum de paix et de foi. Et, de toute la cité mystique, la maison des Hubert, où désormais Angélique allait vivre, était la plus voisine de la cathédrale, celle qui tenait à sa chair même. (826)

Angélique ne lit passionnément que *La Légende dorée* ; et tout au long du roman, elle s'identifie à sainte Agnès. « Son cœur tressaillait, en la retrouvant dans la Légende, cette vierge, vêtue de sa chevelure, qui l'avait protégée sous la porte de la cathédrale. [...] Elle la voyait continuellement à son entour [...]. Agnès était la gardienne de son corps. » (840) La rencontre avec Félicien est liée à la réparation d'un vitrail ancien représentant saint Georges. Lorsque enfin le jeune homme lui apparaît distinctement dans la nuit, voilà ce qu'on peut lire :

Le prodige s'achevait enfin, la lente création de l'invisible aboutissait à cette apparition vivante. Il sortait de l'inconnu, du frisson des choses, des voix murmurantes, des jeux mouvants de la nuit, de tout ce qui l'avait enveloppée, jusqu'à la faire défaillir. Aussi le voyait-elle, à deux pieds du sol, dans le surnaturel de sa venue, tandis que le miracle l'entourait de toutes parts, flottant sur le lac mystérieux de la lune. (873)

On pourrait dire que ce climat empreint de christianisme primitif est la note « féerique » du roman. Zola dé-symbolise, sur le plan religieux, le légendaire chrétien et semble confondre systématiquement miraculeux et merveilleux (Cabanès, 2002).

c) La rencontre avec le prince

On l'a vu, en dépit de son isolement, Angélique rencontre bien son prince. Elle le reconnaît d'emblée : « A cette distance, elle le voyait comme en plein jour, âgé de vingt ans, blond, grand et mince. Il ressemblait au saint Georges, à un Jésus superbe [...]. Et elle le reconnaissait parfaitement : jamais elle ne l'avait vu autre, c'était lui, c'était ainsi qu'elle l'attendait. » (873) Même déguisé en humble personnage, le prince est prince :

Elle n'éprouvait aucune désillusion, à le retrouver là vêtu de cette blouse, ouvrier comme elle, peintre verrier sans doute. Ceci, au contraire, la faisait sourire, dans son absolue certitude en son rêve de royale fortune. Il n'y avait qu'apparence. Un matin, il serait celui qu'il devait être. La pluie d'or ruissellerait du comble de la cathédrale, une marche triomphale éclaterait, dans le grondement lointain des orgues. (875)

d) La preuve et le mariage

Félicien reconnaît également la jeune fille et lui décrit leur vie future ainsi :

Et je veux que nous menions l'existence des temps anciens, vous princesse et moi prince au milieu d'une suite d'hommes en armes et de pages. Nos murailles de quinze pieds d'épaisseur nous isoleront, nous serons dans la légende... Le soleil baisse derrière les coteaux, nous revenons d'une chasse, sur de grands chevaux blancs, parmi le respect des villageois agenouillés. Le cor sonne, le pont-levis s'abaisse. Des rois, le soir, sont à notre table. La nuit, notre couche est sur une estrade, surmontée d'un dais, comme un trône. Des musiques jouent, lointaines, très douces, tandis que nous nous endormons aux bras l'un de l'autre, dans la pourpre et l'or. (968)

Après une série d'épreuves liées aux refus de l'évêque et d'Hubertine, leur mariage est véritablement princier. Le dernier chapitre décrit avec beaucoup de détails les préparatifs de la noce, la décoration de l'hôtel particulier que les futurs époux vont habiter et la cérémonie du mariage dans la cathédrale. « A ce moment la cathédrale entière exulta. Les orgues entamèrent la marche triomphale, dans un tel éclat de foudre, que le vieil édifice en tremblait. » (992)

A s'arrêter là, il nous apparaît que *Le Rêve* parle bien « le langage des contes merveilleux » (Holbek, 1990 : 133-34) :

Au début du conte, le héros (l'héroïne) est en état de dépendance, souvent maltraité(e) ou ridiculisé(e), pauvre, sans ami et sans amour. Au dénouement, le héros (l'héroïne) est libéré(e) de l'autorité parentale, il (elle) est reconnu(e) à sa juste valeur, riche, puissant(e), et a trouvé un conjoint. Le mariage final couronne ses efforts à trois niveaux. Il représente l'indépendance par rapport aux parents et à leurs substituts, il sanctionne l'amour d'une personne du sexe opposé, il permet d'assurer la subsistance d'une nouvelle famille. Par conséquent, les efforts du héros sont régis par trois paires d'oppositions thématiques :

1. Le conflit entre les générations
2. La rencontre entre les sexes
3. L'opposition sociale entre les démunis et les nantis²⁰

Le motif du mariage est primordial, puisqu'il est la résolution des conflits ci-dessus mentionnés. Le couple des deux jeunes gens se construit sur une mésalliance : l'humble héroïne devient puissante en se mariant dans un autre milieu social. En s'opposant à sa famille, qui souvent a fait un autre choix (c'est également le cas dans notre roman puisque l'évêque a d'abord projeté les épousailles de Félicien avec l'aristocrate Claire de Voincourt), le prince fait la preuve de sa maturité sociale. Il fait la preuve aussi de sa maturité sexuelle puisqu'il sait reconnaître derrière les apparences la « vraie » femme qu'est devenue l'héroïne. Car le conte obéit à une logique de

²⁰ Nous devrions plutôt parler *des langages* du conte ; nous sommes bien consciente que, dès lors qu'on aborde la question de l'interprétation des motifs et des structures, les réponses ne puissent qu'être plurielles. Nous essaierons d'évoquer ici les analyses les plus récurrentes dans les travaux des spécialistes, qui ne peuvent qu'être que des propositions.

type initiatique – « la transition qui doit se faire de l'état de fille à celui d'épouse ou de future épouse est l'objet même de la narration » (Belmont, 1989 : 15) – et le riche mariage est le signe de la capacité des filles à s'émanciper du foyer paternel pour faire alliance ailleurs. Comme le montre en particulier N. Belmont (1989 : 14), on comprend mieux pourquoi *Cendrillon* présente ces motifs essentiels des cendres et de la pantoufle perdue, « motifs qui sont traités indépendamment l'un de l'autre dans le déroulement narratif, alors qu'ils sont en corrélation sous le rapport mobilité / immobilité ». En effet, « la figure de Cendrillon, littéralement attachée au foyer paternel puisqu'elle est couverte de ses cendres exprime, de façon à la fois métaphorique et métonymique, la contradiction des filles nubiles dans la maison de leur père, maison qu'elles devront quitter pour s'accomplir en femmes » (Belmont, 1989 : 13). Aporie à laquelle l'héroïne finit par échapper grâce à l'aide surnaturelle, dont la fonction première semble être de la préparer à la nécessité du déplacement vers le prince. Les objets magiques – les beaux atours, les souliers, le carrosse etc. – marquent le passage à un autre état, celui de future épouse. Souvent, ces objets sont en rapport de près ou de loin avec l'activité textile, que l'on pense aussi au motif du filage, à la présence de fuseaux, de quenouilles et autres aiguilles, si fréquents dans les contes merveilleux « féminins ». Les ethnologues ont bien montré à quel point les tâches couturières entraînent dans l'éducation des filles et signaient leur destinée biologique et sociale.²¹ C'est d'autant plus important pour notre démonstration qu'Angélique justement devient une brodeuse émérite. Le choix de ce métier est loin d'être anecdotique : dans les travaux d'aiguille, les filles apprennent tout à la fois à connaître les pouvoirs de leur corps et à les contrôler.²² Les scènes de broderie, dans le roman, sont finement explicites ; n'en prenons qu'un exemple, la description du chef d'œuvre d'Angélique, une mitre brodée d'une figure de sainte Agnès :

Agnès, du col aux chevilles, se vêtait d'un ruissellement de cheveux d'or. [...] Une chevelure du miracle, une toison fabuleuse, aux boucles énormes, une robe tiède et vivante, parfumée de nudité pure. Ce jour-là, Félicien ne sut que regarder Angélique brodant les boucles à points fendus, dans le sens de leurs enroulements ; et il ne se lassait pas de voir les cheveux croître et flamber sous son aiguille. Leur profondeur, le grand frisson qui les déroulait d'un coup, le troublaient. (895)

Il est à noter, de plus, l'importance que prend, dans toutes ces scènes, le motif du fil d'or (« Maintenant, ce rêve de fille pauvre, elle le brodait de son fil d'or [...] », 857). Le texte ne cesse d'insister sur le fait qu'Angélique est la seule à avoir retrouvé le secret de la broderie en or

²¹ Voir Y. Verdier (1979, 1995) ; M. Albert-Llorca (1995) ; A. Monjaret (1997) ; M.C. Latry (2002). Sur *Cendrillon* plus particulièrement, lire A. Angelopoulou (1989) et M. Xanthakou (1988).

²² Sur la broderie dans *Le Rêve* et son rapport complexe à l'éducation d'Angélique, voir M. Scarpa (2004).

nué. Ne serait-ce pas parce que « [...] l'or donné à l'héroïne est un symbole de maturité sexuelle et de fertilité » ? (Holbek, 1990 : 144)

Pourtant Angélique ne fera pas d'enfant puisqu'elle meurt le jour de son mariage. Et c'est Hubertine, stérile jusque là, qui tombe enceinte à quarante-cinq ans... Tout se passe comme si le retournement qui opère à la fin des contes ne fonctionnait pas dans le roman : ici, la logique sacrificielle joue jusqu'au bout et c'est l'aînée, la « marâtre », qui triomphe de la cadette. En outre, si nous n'avons pas encore parlé de l'actualisation dans *Le Rêve* des deux motifs principaux de *Cendrillon* (les cendres et les pantoufles), c'est qu'ils semblent inverser eux aussi la logique du conte. A dire vrai, ils n'apparaissent pas, à première vue, aussi manifestement importants que dans le récit merveilleux. Et pourtant...

On trouve les deux occurrences dans le même chapitre V, qui est consacré justement à l'établissement du lien amoureux entre les jeunes gens. Félicien et Angélique se sont vus et reconnus dans le jardin des Hubert, de nuit. Ils vont maintenant se rencontrer en plein jour. Pour cela, Zola imagine d'abord une grande scène de lessive, mise par lui explicitement sous le signe du grand air, de la blancheur et de la fraîcheur.

C'était une affaire, tous les trois mois, lorsque Hubertine coulait la lessive. On louait une femme, la mère Gabet ; pendant quatre jours, les broderies en étaient oubliées ; et Angélique elle-même s'en mêlait, se faisait ensuite une récréation du savonnage et du rinçage, dans les eaux claires de la Chevrotte. Au sortir de la cendre, on brouettait le linge par la petite porte de communication. On vivait les journées dans le Clos-Marie, en plein air, en plein soleil. [...] Mais, pour cette lessive, le jour du rinçage, Angélique resta seule. La mère Gabet, souffrant d'une crise brusque de sa sciatique, n'était pas venue ; et d'autres soins de ménage retenaient Hubertine au logis. (873)

Il semble y avoir loin de la cendre du *Rêve* à celles de *Cendrillon*. Ici, elle n'est présentée que dans son rapport à la lessive, elle-même prétexte à la rencontre dans le Clos-Marie avec Félicien. Comme le note la critique, la scène permet au langage du désir d'affleurer, surtout lorsqu'Angélique ayant lâché sa blanche chemise de basin dans l'eau de la Chevrotte, Félicien s'efforce de la rattraper. « Enfin, excité, de l'air brave dont on se jette au péril de sa vie, il entra dans l'eau, il sauva la camisole, juste à l'instant où elle s'abîmait sous terre. » Que peut bien être cette prise de camisole, sinon le fantasme d'une autre prise [...] ? » (Mitterand, 1986 : 23) Et l'on connaît la symbolique érotique de l'eau. Cela dit, les cendres du conte ne sont pas sans rapport, loin s'en faut, avec la sexualité. Comme le rappelle N. Belmont (1989), l'attachement au foyer qu'elles symbolisent peut être l'expression du désir oedipien de *Cendrillon* pour son père ; de

plus, recouvrant le feu, elles sont à la fois le signe de la mort (le deuil de la mère) et de l'ardeur du feu qui couve (la jeune fille pourrait se ranimer en prenant la place de la morte).²³ Mais si le conte fait du contact avec la mort une étape de l'initiation, *Le Rêve* semble paradoxalement s'y arrêter. Au-delà (ou en-deçà ?) de l'érotisme affiché par la scène de la lessive, nous y lisons surtout la malédiction qui va frapper Angélique. Notons déjà que, pour B. Bricout (1992 : 268), les cendres du conte sont bien celles avec lesquelles on coule l'eau de la lessive. « Car le destin de Cendrillon semble très étroitement lié à l'évolution sémantique du terme « cendrier ». Fille des cendres, elle suit le chemin des cendres : du foyer au cuvier, du fournil à la cuve. » Or, dans la culture populaire, « celle qui lave le cendré ne se mariera jamais. » En effet, les jeunes filles sont *a priori* interdites de lessive, l'eau et les cendres mettant en danger leur fécondité ; cette tâche est plutôt réservée à des vieilles femmes ou à des « hommages » : « [...] pour pouvoir manipuler l'eau lustrale, pour nettoyer les draps qui deviendront linceuls, pour purifier le linge de toutes les souillures, il faut être à l'abri des orages biologiques. » (Verdier, 1979 : 151-52) De fait, Angélique, qui a lavé le cendré à la place de la mère Gabet, ne consommera pas son mariage et ne sera pas mère²⁴.

Le motif des souliers, fort réélabore, se présente juste après cette scène. Félicien cherche tous les moyens de revoir la jeune fille ; il s'est rendu compte qu'elle aimait venir en aide aux pauvres et se met donc à faire la charité aux mêmes personnes.

C'était chez les Lemballeuse, la nichée de pauvresses qui se terraient dans les décombres du vieux moulin. Il n'y avait là que des femmes, la mère Lemballeuse, une vieille couturée de rides, Tiennette, la fille aînée, une grande sauvagesse de vingt ans, ses deux petites sœurs [...]. Toutes quatre mendiaient par les routes, le long des fossés, rentraient à la nuit, les pieds cassés de fatigue, dans leurs savates que rattachaient des ficelles. Et, justement, ce soir-là, Tiennette, ayant achevé de laisser les siennes parmi les cailloux, était revenue blessée, les chevilles en sang. [...]
-Ah ! ma bonne demoiselle, gémit la mère Lemballeuse, voyez dans quel état cette grande bête s'est mise ! [...]. Faudrait des souliers. (885)

Angélique, venue apporter un pain, n'a pas les moyens de payer des chaussures à Tiennette mais comme elle ne veut pas être devancée par Félicien (« Il va donner les souliers, pensa-t-elle. »),

²³ Pour N. Belmont (1999), comme pour M. Lüthi (*Once upon a time : on the nature of fairy tales*, Bloomington, Indiana University Press, 1976) et S. Freud (« Le thème des trois coffrets », *Essais de Psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1952), « Cendrillon est étroitement liée au royaume des morts, et elle en porte la marque ».

²⁴ Comme le rappelle B. Bricout (1992), les cendres du conte ne sont pas celles du feu alimentaire. Cendrillon n'est pas une cuisinière, elle n'a pas de fonction nourricière. De la même manière, si Angélique fait le ménage et la lessive, elle ne fait jamais la cuisine et même elle n'est jamais décrite mangeant (ce qui est intéressant quand on connaît l'importance du « ventre » chez Zola).

elle finit par ôter les siennes et les offrir. Evidemment, elles sont trop petites et la mère Lemballeuse les fend sur le devant pour qu'elles puissent aller à sa fille.

Mais, à ce moment-là, Angélique s'aperçut qu'elle avait les pieds nus et que Félicien les voyait. Une confusion l'envahit. [...] Elle s'alarma, perdit la tête, se mit à fuir. [...] Et il n'y avait, au ras des ténèbres du sol, que la fuite des petits pieds blancs, du blanc satiné des colombes. [...] Et elle se remit à fuir, dans sa peur de l'amant. La Chevrotte ne l'arrêta plus, elle y entra comme les biches poursuivies, ses petits pieds blancs y coururent parmi les cailloux, sous le frisson de l'eau glacée. La porte du jardin se referma, ils disparurent. (887-88)

Parmi les éléments d'interprétation du motif de la pantoufle dans *Cendrillon*²⁵, on trouve souvent l'idée qu'il symbolise, avec l'accès à la mobilité déjà signalée, l'ascension sociale du personnage : on ne peut entrer que chaussée (et richement) dans le palais du prince. Plus important encore est le motif de la perte de l'un des souliers, qui laisse découvrir la beauté et la petitesse du pied de l'héroïne. Il se teinte alors d'un fort symbolisme sexuel. Il met aussi la jeune fille dans une situation d'entre-deux : chaussée d'un pied, elle ne peut fuir vers la maison paternelle qu'en boitant. Le déséquilibre du personnage est alors la marque de l'état de passage, d'un état à l'autre, d'un monde à l'autre : « Le déchaussement d'un seul des deux pieds est fréquemment associé aux rites de passage, aux rites d'initiation. » (Lebeuf : 167) Enfin, c'est cette pantoufle perdue qui permet la reconnaissance finale, par la reconstitution de la paire et donc du couple. On connaît du reste l'importance des souliers dans maint rituels de mariage²⁶.

Dans le roman, ce qui semble se dégager d'abord, comme pour la scène de la lessive, c'est la dimension érotique. Et c'est d'autant plus marqué qu'il laisse à lire une Angélique inconsciemment séductrice : c'est elle qui donne les souliers, dénudant ainsi ses pieds, comme ce sera elle, plus tard, qui, la première, parlera de mariage et qui demandera en quelque sorte la main de Félicien à l'évêque.²⁷ Pour autant, comment ne pas noter aussi l'inversion d'un certain nombre de signes, qui laisse présager la destinée funeste de la jeune fille ? Dans la peur d'être devancée dans son acte charitable, Angélique finit par faire en sorte que le jeune homme ne « donne » pas les souliers et la fuite des pieds nus fait entendre plutôt une érotisation sans vrai lendemain. C'est l'adéquation parfaite du pied de Cendrillon et de la pantoufle qui souligne l'entrée dans la

²⁵ C'est un motif qui a été abondamment commenté ; nous ne revenons ici que sur quelques éléments d'interprétation, que nous prenons pour la plupart dans les articles de D. Kleinmann (1988) et d'A. Lebeuf (1989).

²⁶ Voir par exemple M. Segalen (1981).

²⁷ Pour A. Lebeuf (1989), le jeu de la jeune fille entre pureté et « mauvaise conduite » fait partie intégrante du motif de la pantoufle perdue.

conjugalité ; c'est lorsqu'on a « trouvé chaussure à son pied » qu'on fonde un foyer.²⁸ De plus, la grâce des petits pieds blancs, « du blanc satiné des colombes », qui fuient « au ras des ténèbres du sol », est elle aussi ambivalente. Si le texte de Zola semble réécrire une formule de Ch. Perrault (2003 : 56, « Elle se leva, et s'enfuit aussi légèrement qu'aurait fait une biche. »), il en détourne le sens : en effet, la légèreté des petits pieds de Cendrillon n'efface pas la dimension chtonienne du personnage (le fait qu'elle conserve une chaussure est significatif : dans son entre-deux, l'héroïne du conte tient autant de la vie que de la mort, du terrien que de l'aérien). Rien ne peut retenir Angélique, en revanche, qui, elle, est complètement déchaussée : les pieds semblent courir d'eux-mêmes dans les ténèbres et « la porte du jardin se referme ». Comment mieux dire l'initiation inachevée et la mort à venir ?²⁹

Pourquoi cette mort qui fait tourner court le « conte bleu » ? Les réponses sont sans doute multiples. Zola s'est-il laissé aller à la tentation hagiographique ? Cette Angélique, ni femme ni sainte au dénouement, nous incite à reprendre plutôt la voie des contes.

Il est à noter déjà que la mort de la jeune fille le jour de ses noces ne surprend personne ; mieux encore, elle est acceptée de tous les protagonistes de l'histoire.

Mais la mort était sans tristesse. Monseigneur, de son geste habituel de bénédiction pastorale, aidait cette âme à se délivrer, calmé lui-même, retourné au néant divin. Les Hubert, pardonnés, rentrant dans l'existence, avaient la sensation extasiée qu'un songe finissait. Toute la cathédrale, toute la ville étaient en fête. (893)

C'est, d'une certaine manière, parce qu'Angélique meurt qu'Hubertine peut enfanter. Au moment de l'adopter, cette dernière avait d'abord hésité : « Adopter cette enfant, n'était-ce pas renoncer à en avoir jamais un ? » (841) Et dans le dossier préparatoire du roman, on peut lire : « Cet enfant attendu depuis si longtemps va remplacer celle qui s'en va. ». (Ms.10323, *Plan*, f° 184) Comme s'il fallait que l'enfant illégitime (la bâtarde, rappelons-le) disparaisse pour que l'enfant légitime

²⁸ Du reste, que Tiennette soit obligée de fendre les souliers d'Angélique pour les mettre est intéressant : outre le fait d'inverser encore un motif du conte puisque dans certaines versions, les sœurs « méchantes » de Cendrillon (auxquelles font irrésistiblement penser les sauvagesses décrites par Zola) se mutilent le pied plutôt que de couper la pantoufle, ce détail fait comprendre que jamais plus les souliers n'iront à Angélique.

²⁹ Et si nous avions suivi le fil de la broderie, nous aurions abouti, comme l'écrit M. Albert-Llorca (1995 : 117), à la même conclusion : « Exigeant plus de minutie et de patience que le point de marque, enseignée comme la dentelle dans de pieuses institutions, la broderie continue ce travail de régulation commencé à l'âge de la « marquette ». Mais elle peut aussi produire une « hyper-régulation » et empêcher les filles d'accomplir leur féminité. *Le Rêve* de Zola illustre parfaitement ce péril. [...] Ayant trop bien réfréné les émois juvéniles de son sang, Angélique meurt en sortant de la cathédrale où son union vient d'être bénie. Zola connaissait trop bien la culture de son temps pour avoir décidé de faire au hasard de faire d'Angélique une brodeuse émérite. »

naisse. La mort d'Angélique apaise aussi Monseigneur l'évêque et, au fond, évite à Félicien la disgrâce d'une mésalliance. On a l'impression que cette disparition signe le retour à l'ordre, un ordre ancien, légitime, établi par et pour les personnes mûres (Hubertine, l'évêque) au détriment manifestement des jeunes gens. Comme si ces derniers, et surtout la jeune fille, représentaient un grand danger...

Nous voudrions revenir, pour esquisser un élément de réponse, sur la figure de l'évêque, le père de Félicien : lorsqu'il lui refuse la main de son fils, Angélique sommée de ne plus le voir tombe très malade et glisse dans la mort. C'est lui alors, qui, très touché, vient lui donner l'extrême-onction et le baiser qu'il dépose sur ses lèvres la ranime. Cette *quasi* mort de la jeune fille, décrite comme un long sommeil, et suivie d'une sorte de résurrection n'est pas sans évoquer un autre conte célèbre, *La Belle au bois dormant*. Du reste, on pourrait établir d'autres parallèles : *Le Rêve* n'est-il pas le récit de l'attente d'une jeune fille, qui espère son prince charmant, entourée symboliquement d'épines (les aiguilles qu'elle utilise, les roses qu'elle brode, les rosiers et églantiers qu'elle ne cesse de cultiver), pour se réveiller à l'amour ? Seulement le baiser n'est pas donné par le prince mais par le père de ce dernier :

Alors Monseigneur fut saisi d'un grand tremblement. C'était l'émotion, longtemps contenue, qui débordait en lui, emportant les dernières rigidités du sacerdoce. Il l'avait aimée, cette enfant, du jour où elle était venue sangloter à ses genoux. A cette heure, elle était pitoyable, avec cette pâleur de tombeau, d'une beauté si douloureuse, qu'il ne tournait plus les regards vers le lit, sans que son cœur, secrètement, fût noyé de chagrin. [...] Elle ne pouvait pas mourir ainsi ; il était vaincu par son charme dans la mort. Et Monseigneur, se rappelant les miracles de sa race, [...] pria, baisa Angélique sur la bouche.

– Si Dieu veut, je veux.

Tout de suite, Angélique ouvrit les paupières. Elle le regardait sans surprise, éveillée de son long évanouissement ; et ses lèvres, tièdes du baiser, souriaient. (982-83)

Si Monseigneur, si ce personnage imposant de Père, éveille la jeune fille, n'en serait-il pas le destinataire fantasmatique, le destinataire rêvé ? Et *La Belle au bois dormant* prendrait alors un peu la figure de *Peau d'Ane*... On assiste là encore à un détournement *in extremis* de la logique du conte : le prince aurait dû supplanter son père, en trouvant femme et en procréant. Le roman, lui, préfère broder autour du personnage de l'homme mûr, autour du « côté louche de l'évêque » (Ms.10323, *Ebauche*, f° 308). Personnage qui ne cesse de se superposer à son fils, dans leurs ressemblances rappelées constamment, jusqu'à ce détail récurrent – bien intéressant dans notre contexte – du « nez un peu fort », et qui bientôt va projeter sur Angélique l'image de son épouse défunte et adorée (la mère de Félicien morte en couches). On retrouve là, dans le corps du texte définitif, le premier scénario du roman auquel Zola avait pensé et qui décrivait la passion d'un

quadragénaire pour une jeune fille, scénario sans doute trop personnel³⁰, dont il a eu du mal à se défaire et auquel il a renoncé pour laisser « la jeunesse l'emporter ». Cette intention a avorté elle aussi, car si l'évêque finit par donner Angélique à son fils, c'est sans la lui donner vraiment, puisqu'elle meurt au seuil de la chambre nuptiale.

Les « emprunts » (qui sont de différents ordres, on l'a vu) que le roman zolien fait aux contes merveilleux sont loin de n'avoir des incidences qu'au plan narratologique ; réécrits, ils en ont aussi, inévitablement, sur sa logique même et ses sens. A suivre la voie des contes, nous avons découvert que *Le Rêve* nous racontait au fond l'impossibilité des parents à donner leurs enfants ou plutôt leur refus d'être remplacés par eux. Ce récit d'apprentissage au féminin, mettant en texte le « passage » initiatique d'une jeune fille vers l'état adulte, ne peut que déboucher sur la mort, dans la mesure où son accomplissement en femme met en péril l'épouse légitime (Hubertine) et trouble trop fortement l'homme mûr, le Père (même devenu homme d'église...). Pour dire l'inavouable, le roman emprunte un temps le langage crypté des contes dans lequel Angélique se révèle être une sorte de Peau d'Ane que le narrateur prend ou fait prendre pour Cendrillon, sans doute moins compromettante.³¹ Langage crypté, qui dit sans dire : les mécanismes d'élaboration du sens dans le conte, nous rappelle N. Belmont (1999), ne sont pas sans faire penser à ceux du rêve. Le roman de Zola n'aurait pas pu avoir un meilleur titre...

Université de Metz, CELTED / CNRS-LAHIC

BIBLIOGRAPHIE

AARNE A., THOMPSON S.

1973 *The Types of the Folk Tales. A Classification and Bibliography*, Helsinki, FFC, 184.

³⁰ Rappelons ici qu'au moment où il écrit *Le Rêve*, Zola qui a 47 ans s'interroge sur le couple stérile qu'il forme avec son épouse Alexandrine. Quelques mois après la parution du roman, il tombe amoureux de la jeune lingère de celle-ci, Jeanne Rozerot, avec laquelle il aura deux enfants.

³¹ Pour N. Belmont (1989), si la parenté des deux contes est connue, puisqu'ils sont les sous-types A et B du même conte-type, T510, *Peau d'Ane* détournerait certains motifs essentiels de *Cendrillon*, et, exprimant justement plus explicitement le fantasme incestueux, en serait « la dernière forme populaire » et partant, la plus narrative.

ALBERT-LLORCA M.

1995 « Les fils de la vierge. Broderie et dentelle dans l'éducation des filles », *L'Homme*, 133, jan-mars 1995, p. 99-122.

ANGELOPOULOU A.

1989 « Fuseau des cendres », *Cahiers de Littérature Orale*, 25, p. 71-96.

BAGULEY D.

1995 *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, coll. Le Texte à l'œuvre.

BECKER C.

1975 *Le Rêve*, Préface, Paris, Garnier-Flammarion, 1975, p.25.

BELMONT N.

1986 *Paroles païennes. Mythe et folklore*, Paris, Imago.

1989 « De Hestia à Peau d'Ane, le destin de Cendrillon », *Cahiers de Littérature Orale*, 25, p. 11-31.

1999 *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard.

BOURDIEU P.

1987 « Lectures, lecteurs, lettrés, littérature », *Choses dites*, Paris, Minit, p. 132-143.

BRICOUT B.

1992 *Le Savoir et la Saveur. Henri Pourrat et Le Trésor des Contes*, Paris, Gallimard.

CABANES J.L.

2002 « Rêver *La Légende dorée* », *Les Cahiers naturalistes*, 76, 2002, p. 25-47.

CALAME-GRIAULE G.

1978 « Pour une lecture initiatique des contes populaires », *Bulletin du Centre Thomas More*, 21, p. 11-29.

COX M. R.

1893 *Cinderella. Three hundred and forty five variants of Cinderella, Catskin, and Cap o'Rushes*, London, The Folklore Society.

DALLENBACH L.

1977 *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil.

DELARUE P., TENEZE M.L.

2002 *Le Conte populaire français*, Paris, Maisonneuve et Larose.

DEMERS J., GAUVIN L.

1976 « Le conte écrit, une forme savante », *Etudes françaises*, 12, 1-2, p. 3-24.

HOLBEK B.

1990 « Le langage des contes merveilleux », *Cahiers de Littérature Orale*, 28, p. 127-162.

JOLLES A.

1972 *Formes simples*, Paris, Seuil.

KLEINMANN D.

1988 « Cendrillon et son pied », *Cahiers de Littérature Orale*, 4, p. 56-88.

LATRY M.C.

2002 *Le Fil du rêve*, Paris, L'Harmattan.

LEBEUF A.

1989 « La pantoufle de Cendrillon », *Cahiers de Littérature Orale*, 25, p.165-179.

MITTERAND H.

1986 *Le Rêve*, Préface, Paris, Gallimard, Folio classique, p.9-27.

MONJARET A.

1997 *La Sainte Catherine*, Paris, Editions du C.T.H.S..

PERRAULT Ch.

2003 *Contes*, Paris, Gallimard, Folio plus classiques.

PIERRE-GNASSOUNOU Ch.

1999 *Zola. Les Fortunes de la fiction*, Paris, Nathan, coll. Le Texte à l'œuvre.

PROPP V.

1970 *Morphologie du conte* (1928), Paris, Seuil.

1983 *Les Racines historiques du conte merveilleux* (1946), Paris, Gallimard.

SKWARCINCZYNSKA S.

1967 « Un cas particulier d'orchestration générique de l'œuvre littéraire », *To honour R. Jakobson*, Vol. III, Paris-La Haye, Mouton, p. 1832-1856.

SCARPA M.

2004 « Entre broderie et 'conterie' ..., *Le Rêve* », *Lire / Dé-lire Zola*, J.P. Leduc-Adine et H. Mitterand édés., Paris, Nouveau Monde Editions, 2004, p. 241-258.

SEGALEN M.

1981 « Le mariage, la quenouille et le soulier. Essai sur les rites de mariage en France », *Naître, vivre et mourir. Actualité de Van Gennep, Essais sur les rites de passage*, J. Hainard et R. Kaehr édés, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, Suisse, 1981, p. 135-147.

SORIANO M.

1972 *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard.

SIMONSEN M.

1984 *Le Conte populaire*, Presses Universitaires de France.

TENEZE, M.L.

1970 « Du conte merveilleux comme genre », *Revue des Arts et Traditions populaires*, 1-3, p. 11-65.

VERDIER, Y.

1979 *Façons de dire, façons de faire*, Paris, Gallimard.

1995 « Le petit chaperon rouge dans la tradition orale », *Coutume et destin*, Paris, Gallimard, p. 169-206.

XANTHAKOU M.

1988 *Cendrillon et les sœurs cannibales*, Paris, EHESS, Cahiers de l'Homme, 28.

ZOLA, E.

1871-1893 *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 5 tomes, 1960-66.

1880 *Le Roman expérimental*, in Emile Zola. Œuvres Complètes, tome X, Paris, Fasquelle, Cercle du livre précieux, 1966-69, p. 1173-1401.

RESUME

L'article interroge les relations ambivalentes que les romans de Zola entretiennent avec les grands contes merveilleux de la tradition orale. En effet, le roman naturaliste se construit théoriquement (sur un plan générique notamment) contre le conte merveilleux ; pour autant, il ne cesse de lui emprunter dans la pratique, en les réélaborant, motifs et structures. Dans certains cas, ces réécritures affectent l'organisation sémantique générale du récit : ainsi, *Le Rêve* (1888) se réapproprie assez subtilement non seulement la syntaxe mais aussi la logique initiatique de *Cendrillon*, pour l'inverser *in fine*.

ABSTRACT

This paper questions the ambivalent relationship between Zola's novels and the major fantastic tales of the oral tradition. The naturalistic novel may be theoretically constructed in opposition to the fantastic tale (notably on the generic level), yet it is in practice based on the reworking of borrowed themes and structures. Such rewritings can affect the general semantic organisation of the narrative, as is the case with *Le Rêve* (1888), a text which subtly appropriates the syntax and initiatory logic of *Cinderella*. However, the latter aspect is eventually reversed in Zola's novel.