

**Application des idées psychologiques de Freud
dans *L'Œuvre* de Zola
Cas d'étude : Eros et Thanatos**

Adel KHANYABNEJAD

Maître-assistant, Université Shahid Chamran
akhanyab@yahoo.fr

Mahdieh MAREFAT-ALDIN

MA ès-Lettres, Université Shahid Chamran
marefat_mahdieh@yahoo.com

Résumé

L'étude de *L'Œuvre* de Zola nous présente des artistes qui ont des attitudes similaires à celles que Freud définit dans ses théories. Freud a montré comment les pulsions de vie (Eros) et les pulsions de mort (Thanatos) peuvent fonctionner de façon autonome ou, au contraire, converger vers un même objet et se mélanger intimement dans des proportions variables. En appliquant les idées freudiennes à certains aspects singuliers des personnages de Zola dans *L'Œuvre*, nous pouvons arriver à ce constat que l'amour excessif de l'artiste de ce roman pour son œuvre ou bien sa passion pour créer le mène vers l'établissement d'une relation sexuelle avec les femmes qu'il peint. Aussi, sa violence envers les objets, envers sa famille même, ainsi que son suicide devant le sexe de la femme dans sa peinture n'ont qu'une racine psychologique qu'a abordée Freud dans ses théories.

Mots clés: Zola, *L'Œuvre*, artiste, violence, Freud, Eros, Thanatos

Introduction

Les théories psychologiques de Freud ont beaucoup influencé les pensées et les méthodes scientifiques du XX^e siècle. En fait, avec ses théories nouvelles, Freud a ouvert une perspective dans laquelle les attitudes psychologiques peuvent être explicables. De son côté, Zola est connu pour les théories scientifiques qu'il a élaborées dans ses ouvrages et de ce point de vue, son *Œuvre* est un roman bien exemplaire. Une lecture attentive de ce livre nous dévoile des traits psychologiques qui se rapprochent, à bien des égards, des idées freudiennes. Autrement dit, celles-ci sont bien applicables aux traits des personnages de Zola dans ce roman.

Les points communs qui existent entre les théories de Freud psychanalyste et les personnages de Zola romancier nous ont amenés à les comparer les uns avec les autres. Car, dès les premières pages de *L'Œuvre*, nous remarquons un trait particulier dans la personnalité de Claude Lantier, l'artiste-peintre et le protagoniste de *L'Œuvre* : sa passion exagérée pour créer qui le mène vers l'établissement d'une relation sexuelle avec ses femmes peintes. Aussi, ce désir excessif pour l'art, ou ce désir sexuel, le pousse à des actes de violence et enfin à la mort. L'ensemble de ces attitudes de l'artiste constituent un répertoire d'exemples bien significatifs pour les théories psychologiques de Freud sur Eros et Thanatos que nous envisageons d'étudier dans le présent article.

Pour développer le débat, nous partons de la lecture des théories de Freud dans lesquelles il a exposé ses pensées sur les instincts de l'homme. Nous essayerons ensuite d'analyser les traits essentiels du personnage de l'artiste de *L'Œuvre* conformément aux idées de Freud.

1. Eros, une passion enflammée chez Claude Lantier

La définition donnée des instincts du corps par Freud nous fait reconnaître les points essentiels de chaque personnage, artiste ou non, et fait également éviter tout préjugé à propos des personnages de Zola. Bien que Freud n'ait jamais essayé de présenter une liste exhaustive des instincts humains, dans sa dernière classification, il a présenté Eros devant Thanatos et dans son essai, «Au-delà du principe des plaisirs », il a donné une définition exacte de ces deux instincts : «Nous avons été amené à distinguer deux variétés d'instincts : ceux, les instincts sexuels, qui cherchent sans cesse à renouveler la vie et ceux qui conduisent la vie à la mort» (Freud, 1920, 42). En fait, Freud poursuit une réflexion fondamentale qui l'amène à conclure qu'il y a une relation intime entre les pulsions de vie et celles de mort.

Dans *L'Œuvre*, les comportements de Claude Lantier, le protagoniste du roman, sont à bien des égards le reflet de ce «couple psychanalytique» freudien (Gendrat, 1999, 92). En ce qui concerne le premier composant de ce couple (le second étant l'objet de la deuxième partie de cet article), il faut tout d'abord dire que la passion excessive de l'artiste pour son art révèle en quelque sorte une

signification d'Eros. Tout au long du roman, Claude se plonge tellement dans sa peinture qu'il semble qu'il ne vit que pour elle: «Il couvrit la toile violemment, pris d'une telle fièvre, qu'il vivait sur son échelle les journées entières» (Zola, 1983, 118). C'est peut-être pour cette raison que Zola, dans l'*Ebauche*, présente Claude «comme un passionné qui enflammera tout le livre» (Cannone, 2002, 40).

Plus expressive encore sur ce sujet, c'est la scène où, après avoir crevé une toile, le héros regrette son geste: «Un chagrin lui venait de la blessure, par où le sang de son œuvre lui semblait couler. Était-ce lui qui avait assassiné ce qu'il aimait le plus au monde?» (Zola, 1983, 283). Ainsi, l'art prend une telle faveur chez cet artiste (mais aussi chez les autres artistes de *L'Œuvre*, comme nous allons le voir) que Zola l'assimile à une femme. C'est ainsi que le romancier dénonce le comportement de son héros, sûr de créer un chef-d'œuvre: «Enfin, il avait trouvé la peinture, il se voyait rentrant dans son atelier comme on retourne chez une femme adorée, le cœur battant à grands coups» (*Ibid.*113). Mais, pourquoi Zola assimile la peinture réalisée par Claude à une femme? Pour répondre à cette question, voyons ce que signifie la création pour l'artiste.

Pour Claude, la création est constamment rapprochée de l'acte sexuel. En d'autres termes, le désir de peindre équivaut au désir sensuel. Claude est un amoureux fou des femmes que par ailleurs, il ne touche pas. Ce qu'il veut peindre, ce qu'il a besoin de peindre, ce sont des femmes, des corps féminins (le corps de la femme nue dans la toile intitulée *Plein air* comme dans le tableau final de la Cité). Lui, qui a le désir de tout peindre, en évoquant ses femmes peintes annonce: «Ah! les vouloir toutes, les créer selon son rêve» (*Ibid.*, 279). Ainsi, le désir de la femme et le désir de peindre se mêlent si bien que l'on ne peut pas les distinguer facilement. Nous pouvons citer plusieurs occurrences où ces deux désirs s'accompagnent. Par exemple, dans les premières pages du roman, nous voyons Claude, dès sa première rencontre avec Christine, partagé entre la pensée d'être chaste et le désir de ne pas laisser échapper une occasion. Néanmoins, il s'en tient à sa première attitude et dort en songeant aux «nudités amoureuses de femmes [...] qu'il adore» (*Ibid.*, 36). Le lendemain de cette rencontre, il y aura une conversion: il prendra Christine comme modèle, c'est-à-dire qu'elle offre une occasion à Claude d'exercer son art. Par conséquent, le désir de l'art se fonde pour lui sur le fait de renoncer au désir sexuel, de le déplacer. Dans cette scène de pose, durant tout le temps que Claude travaille à la figure de Christine pour la toile *Plein air*, nous voyons qu'il peint comme on étreint:

Puis, il attaqua la gorge, indiquée à peine sur l'étude. Son excitation augmentait, c'était sa passion de chaste pour la chair de la femme, un amour fou des nudités et jamais possédées, une impuissance à se satisfaire, à créer de cette chair autant qu'il rêvait d'en étreindre, de ses deux bras éperdus (*Ibid.*, 71-72).

Nous pouvons citer d'autres occurrences dans le roman où l'idée de Freud sur Eros est bien affirmée. Cette idée est suggérée par des propos qui témoignent

encore que Claude profite de la présence nue d'une femme pour peindre. Et cela au moment où Claude, ne trouvant pas de modèle, demande à Christine d'accepter de poser tout entière nue pour lui: «Durant trois longues heures, il se rua au travail, d'un effort si viril, qu'il acheva d'un coup une ébauche superbe du corps entier. Jamais la chair de la femme ne l'avait grisé de la sorte» (*Ibid.*, 141). Ainsi, Claude concentre tout son désir et toute sa virilité sur la peinture et lorsqu'il n'arrive pas à peindre, il éprouve pour son art une exécution d'amant trahi. Alors, non seulement la peinture absorbe la vie de Claude, mais toute son énergie sexuelle est consacrée à la pratique de cet art et non à son épouse. Cette idée est également défendue par Belinda Cannone dans son commentaire sur *L'Œuvre*; selon lui, chez les artistes de *L'Œuvre* et en particulier chez Claude Lantier, «la création est explicitement liée à la sexualité et l'enfantement» (2002, 52).

La rivalité entre Christine, l'épouse de Claude, et la femme peinte par l'artiste n'est que le résultat d'Eros du peintre sur les femmes de son œuvre. L'origine de cette rivalité se trouve à Paris, au début de l'amitié entre Claude et Christine où cette dernière, voyant le tableau de sa tête sur un corps nu, éprouve la haine instinctive d'une ennemie. Après leur mariage, cette impression se répète à chaque moment où Claude décide de peindre une figure déshabillée en plein soleil. De sorte que dans de pareilles situations, Christine accepte de poser pour son mari, heureuse de lui faire plaisir, sans cependant comprendre quelle rivale terrible elle se donnait. Mais, après l'exposition de son portrait (*Plein air*) par Claude au Salon, Christine n'accompagne plus l'artiste, car elle vient de connaître une humiliation cuisante: «Elle était tombée dans la tempête des rires, sous la huée de tout ce peuple. C'était sur sa nudité que crachaient les gens» (Zola, 1983, 167).

Ces aventures nous présentent donc la posture sacrifiée de Christine, tout en nous dévoilant que cette femme est prête à tout faire pour attirer, plus que sa rivale, l'attention de son époux artiste. Dès la première fois qu'elle se reconnaît dans la femme nue du *Plein air*, elle souffre de sa ressemblance avec celle-ci, et à mesure que Claude remanie l'ébauche, elle se demande: «Ne l'aimait-il pas, qu'il la laissait sortir de son œuvre? Et quelle était cette femme nouvelle, cette face inconnue et vague qui perçait sous la sienne?» (*Ibid.*, 129). Ainsi, elle, qui inspirait toujours les figures de femme, doit maintenant subir l'indifférence de Claude envers elle, puisque désormais seule son image peinte intéresse l'artiste: «Un ménage à trois semblait se faire, comme s'il eut introduit dans la maison une maîtresse, cette femme qu'il peignait d'après elle» (*Ibid.*, 291). C'est pour cette raison que juste avant leur retour à Paris, Christine éprouve une sorte de tristesse dont la cause est ce départ dans la ville où elle sentait avoir une rivale. Alors, s'amplifie la lutte de Christine contre sa rivale. De sorte qu'elle ne peut plus regarder son ancienne image sans se sentir le cœur rempli d'un chagrin mêlé d'une envie mauvaise ! Enfin, comme quelqu'un qui se réjouit du mépris de son ennemi, lorsque Claude, dans un excès de colère, déchire sa toile d'un coup de

poing, elle éprouve au cœur «une joie aigüe, un grand élan de rancune satisfaite» (*Ibid.*, 283).

D'autre part, c'est Claude lui-même qui intensifie cette rivalité, ou mieux dire, la haine de Christine. Car, le jour même de leur mariage et au déjeuner, la seule chose qui passionne Claude, c'est la statue de Mahoudeau (un autre personnage-artiste du roman) ; comme si cette statue de femme mutilée se mettait à table avec eux ! Dans un tel moment, où il aurait dû ne penser qu'à cet événement majeur de sa vie, se donner corps et âme à son épouse, Claude ne parle à Christine que de cette statue et de l'achèvement de sa peinture. Dans cette scène, nous voyons Claude qui, au bout de quelques réflexions vagues, s'écrie: «Ce qu'il y a d'étonnant, c'est qu'elle ne se soit pas abîmé le ventre, oh ! un ventre d'un joli !» (*Ibid.*, 264). Dès lors, et déjà, Christine sent Claude très loin, prolongé tellement dans l'art qu'il oublie aisément les meilleurs moments de sa vie et son vrai sens. Ainsi, tout près de Claude, Christine souffre d'une solitude insupportable: «Peu à peu ce fut une tristesse croissante, une grande douleur muette qui parut l'envahir tout entière, au milieu de cette indifférence, de cette solitude sans bornes, où elle tombait, si près de lui» (*Ibid.*, 262). Elle est maintenant persuadée que ce qui a tué la passion de sa vie conjugale c'est la passion de Claude pour sa rivale. Ne pouvant plus supporter cette situation, elle tente de réveiller son mari, de le faire « rentrer dans l'existence »:

Voyons, il y a la vie... Chasse ton cauchemar, et vivons, vivons ensemble [...]
Mais je suis vivante, moi ! et elles sont mortes, les femmes que tu aimes... Oh ! ne dis pas non, je sais bien que ce sont tes maîtresses, toutes ses femmes peintes [...]
Il y a huit mois et sept jours, je les ai comptés ! il y a huit mois et sept jours que nous n'avons rien eu ensemble. (*Ibid.*, 389-390).

Ces traits de caractères de Claude sont ainsi présents presque tout le long du roman. Zola décrit cet artiste brûlant pour ces autres femmes, celles qu'il peignait et qui « faisaient seules battre son sang, celles dont chaque membre naissait d'un de ses efforts » (*Ibid.*, 279). Christine, se voyant donc trahie par l'artiste et relevant d'une révolte invincible, d'une colère excessive, exprime ouvertement sa jalousie pour cette peinture: «Tu es retourné à elles, comme un maniaque retourne à sa manie. [C'étaient elles] les seules réalités de ton existence [...]. Oui, j'étais jalouse d'elles» (*Ibid.*, 389). En réalité, elle avait raison d'être jalouse, car cette virilité que son mari lui refusait, « il la réservait et la donnait à la rivale préférée » (*Ibid.*, 390). Si au début du roman, la jeune femme représentait une tentation involontaire pour Claude, maintenant, elle veut le tenter réellement : elle lui montre son corps, lui avoue son désir et son amour, consciente d'avoir à lutter contre cette rivale dont elle constate la réalité. Christine est désormais décidée de combattre l'obstacle existant entre eux, c'est-à-dire l'obstacle de l'art qui les a tant éloignés l'un de l'autre.

De même, Mahoudeau, autre personnage de *L'Œuvre* et lui aussi artiste (sculpteur), nous rappelle les comportements de Claude devant la sexualité de la femme dans l'art. Quant à lui, cette idée retrouve son expression symbolique dans la scène où il voit sa statue de *Baigneuse* s'effondre: alors que le sculpteur et Claude détaillent amoureusement ses formes, la statue réchauffée semble s'animer puis tombe d'une chute vivante. Cette scène, reprenant le mythe de Pygmalion, nous suggère encore le sentiment amoureux de ces deux artistes qui veulent créer, l'un sa peinture et l'autre sa statue, comme une femme vivante conformément à leur désir sexuel.

A ce propos, les exemples ne manquent pas dans *L'Œuvre*. Nous pouvons donc dire que les artistes de Zola constituent de très bons exemples pour la théorie de Freud sur le désir sexuel. De plus, dans sa réponse à la lettre d'Einstein à propos du sujet «pourquoi la guerre», Freud présentant d'abord Eros comme la première partie des instincts, parle ensuite de la violence comme la deuxième partie: les instincts de l'homme se ramènent exclusivement à deux catégories; d'une part, ce sont ceux qui veulent conserver et unir, que nous appelons érotiques ou sexuels; de l'autre, se trouvent ceux qui veulent détruire et tuer, et que l'on englobe sous les termes de pulsion agressive ou pulsion destructrice. Selon Freud, ces pulsions sont indispensables l'une aussi bien que l'autre et c'est de leur action conjuguée ou antagoniste que découlent les phénomènes de la vie. Or, il semble qu'il n'arrive guerre qu'un instinct de l'une des deux catégories puisse s'affirmer isolément (Freud, 1933, 278-286).

Alors, à côté d'Eros, l'étude de la deuxième partie des instincts nous semble nécessaire pour connaître mieux certains comportements particuliers des artistes de *L'Œuvre* et vérifier leur conformité aux idées de Freud.

2. Pulsion agressive et Thanatos

La violence dont parle Freud et présentée comme toujours liée à une certaine quantité à l'autre constituant de son «couple psychanalytique» (Eros) est bien manifeste dans *L'Œuvre*. De sorte que l'on pourrait dire que l'artiste de ce roman de Zola est bien l'incarnation de l'alliance qui existe entre ces deux pulsions. A vrai dire, la violence constitue un élément essentiel du portrait que donne Zola de son héros, surtout aux moments où celui-ci est en train de travailler sur son œuvre, ou mieux dire, lorsqu'il est en train de créer. Les actes de violence de cet artiste-peintre se font surtout jour partout où il peint ou gratte une toile: «Il poursuit avec violence, sabrant à grands coups le veston de velours, se fouettant dans son intransigeance qui ne respectait personne» (Zola, 1983, 65). Ou encore, lorsqu'il se trouve une brute qui ne peut rien faire, il veut se jeter sur sa toile pour la crever du poing. Cette agressivité extravagante se manifeste même au moment de la création de sa dernière toile devant Christine où l'enthousiasme et l'énergie le mènent à crever le papier: «Du crayon, à mesure qu'il parlait, il indiquait les

contours fortement, reprenant à dix fois les traits hâtifs, crevant le papier, tant il y mettait d'énergie» (*Ibid.*, 250).

Cette violence contre les objets nous fait penser à l'explication donnée par Freud des comportements agressifs sous forme d'un sadisme qui n'est qu'un élément de l'instinct sexuel (Eros) : «Nous avons toujours affirmé que l'instinct sexuel contenait un élément sadique [...] Ne sommes-nous pas autorisés à admettre que ce sadisme n'est, à proprement parler, qu'un instinct de mort qui ne trouve à s'exercer que sur l'objet?» (Freud, 1920, 48). Les exemples de ces actes agressifs de l'artiste au moment de ses déceptions étant nombreux, nous voulons souligner ici une séquence que nous pouvons qualifier de fondatrice du comportement de Claude, la séquence qui ne cessera d'être répétée tout au long du roman. Cette scène nous décrit Claude impuissant de créer devant son tableau informe: «Il avait pris un couteau à palette très large ; et, d'un seul coup, lentement, profondément il gratta la tête et la gorge de la femme, ce fut un meurtre véritable, un écrasement : tout disparut dans une bouillie fangeuse» (*Ibid.*, 79). Ainsi, le désir de la création et la violence se mêlent si étroitement chez le peintre qu'il tue même la femme aimée située au centre de sa grande toile, celle pour laquelle il a sacrifié toute son existence. Cette femme obsédante qu'il ne cesse de vouloir placer au cœur de ses tableaux, il la tue symboliquement devant l'impossibilité de lui donner la vie:

Alors, à côté de monsieur au veston vigoureux, parmi les verdure éclatantes où se jouaient les deux petites lutteuses si claires, il n'y eut plus, de cette femme nue, sans poitrine et sans tête, qu'un tronçon mutilé, qu'une tâche vague de cadavre, une chair de rêve (*Ibid.*, 133).

D'ailleurs, dans le roman, l'effort des artistes pour donner de l'âme à la femme peinte ou sculptée, afin de la posséder, révèle l'autre idée de Freud selon laquelle «l'instinct d'amour, rapporté à des objets, a besoin d'un dosage d'instincts de possession, s'il veut en définitive entrer en possession de son objet» (Jazayeri, 2008, 134). En nous référant à cette idée, nous pouvons expliquer les raisons de la névrose de l'artiste qui se montre dans le personnage de Claude sous forme de la folie ou de la violence dans ses gestes. Autrement dit, dans *L'Œuvre*, c'est en grande partie l'impuissance de Claude dans la possession de la femme aimée qui le mène à agir violemment.

Mais, Freud a également tenté d'expliquer les autres causes principales de la folie et de la névrose. Selon lui, la névrose est une conséquence essentielle de la civilisation ou de la culture (Norman O., 1959, site cité). Cette idée est bien applicable au cas de Claude qui, impuissant à pousser jusqu'au bout la formule nouvelle qu'il a apportée, est poussé à agir violemment. Lui, un impressionniste, incapable de s'épanouir et de se satisfaire, exprime sa souffrance dans la réalisation de ses desseins: «Quelle souffrance de ne jamais se donner entier, dans le chef-d'œuvre, dont il ne pouvait accoucher son génie! [...] Pourquoi des parties

indignes, inaperçues pendant le travail, tuant le tableau ensuite d'une tare ineffaçable?» (Zola, 1983, 240). Alors, l'effort des artistes dans la voie de la modernité, leur impuissance à la gloire et à s'adapter aux besoins de la société moderne sont une raison de plus pour la névrose qui conduit le peintre à manifester toute sa violence dans l'art.

Ayant considéré l'acte comme un composé d'Eros et de destruction, Freud explique par ces deux mots que le désir s'accompagne toujours de la mort. De ce point de vue, *L'Œuvre*, en soulignant le mélange de la violence mêlée de la mort, peut être une affirmation de cette idée de destruction chez Freud. De sorte que Claude, qui a besoin de Christine pour insuffler la vie à son tableau, traite celle-ci d'une manière brutale pendant toutes les séances de pose. De même, le verbe «tuer» vient à plusieurs reprises montrer la fatigue de Christine: «Il la tuait à la pose pour embellir l'autre» (*Ibid.*, 280) ; « Il tuait son modèle de fatigue » (*Ibid.*, 281). Dans un autre passage encore, nous lisons : «D'habitude, il tuait ses modèles, ne les lâchant qu'évanouis, morts de fatigue. Lui-même attendait de tomber, les jambes rompues, le ventre vide » (*Ibid.*, 69). Le point intéressant à remarquer dans ce dernier exemple, c'est que Claude a des attitudes agressives envers lui-même aussi. Donc, les scènes de pose ne sont pour ses modèles, en particulier pour Christine, que celles de torture et de souffrance: « Pendant un mois, la pose fut ainsi pour elle une torture » (*Ibid.*, 280) ; «Pendant un mois, il la tint huit heures par jour, nue, les pieds malades d'immobilité, sans pitié pour l'épuisement où il la sentait, il se montrait d'une dureté féroce pour sa propre fatigue [...] Ces heures de pose, dont elle avait déjà tant souffert, tournaient maintenant à un supplice intolérable » (*Ibid.*, 290-291). Et cette brutalité ne s'arrêtant pas là, c'est désormais son fils Jacques qui doit poser dans de pareilles conditions: l'artiste fait poser son enfant nu comme un petit saint, il le couche, par les journées chaudes, sur une couverture et il ne faut pas qu'il bouge. Ces scènes sont en réalité l'apogée de la violence ou bien la cruauté du peintre pour qui seule la création compte. De sorte que ces mauvais comportements et cette négligence coupable envers son enfant aboutissent à la maladie et enfin à la mort de ce dernier : « Bientôt, il n'y eut plus là son fils glacé, il n'y eut qu'un modèle, un sujet dont l'étrange intérêt le passionna » (*Ibid.*, 305).

Après la mort de leur fils, Christine dit à Claude: «Ah ! tu peux le peindre, il ne bougera plus» (*Ibid.*, 305). On pourrait dire que «poser» suppose ici une immobilité proche de la mort. En d'autres termes, la peinture de Claude s'avère mortifère, c'est-à-dire qu'en cherchant à créer la vie, elle tue, autour d'elle. Par conséquent, la violence peut prendre des allures du meurtre.

Pour revenir à l'idée de Freud, elle souligne que l'instinct de destruction agit au sein de tout être vivant et qu'elle tend à le vouer à la ruine, à ramener la vie à l'état de matière inanimé. Un tel penchant mérite l'appellation d'instinct de mort. Tandis que les pulsions érotiques représentent les efforts vers la vie, l'instinct de

mort devient pulsion destructrice par le fait qu'il s'exteriorise, à l'aide de certains organes, contre les objets (Jazayeri, 2008, 136).

Quant à Claude, comme déjà abordé, sa pulsion destructrice comprend non seulement les objets mais aussi lui-même. Lui, qui cherche à insuffler la vie à sa création, semble totalement abandonner le monde réel au profit de la peinture à laquelle il voue un amour fou. Au chapitre XII du roman, les mots «ostensoir» et «tabernacle», aussi bien que la couleur rouge qui rappelle le sang du Christ, suggèrent tous l'idée que l'art réclame un sacrifice semblable à celui du Christ. Il faut noter que Zola insiste sur la couleur rouge dans plusieurs passages du roman: «Ce ventre devenait un astre, éclatant de jaune et de rouge purs» (*Ibid.*, 386) ; ou encore, lorsqu'il évoque «vermillon vif» et «carmin» (*Ibid.*, 387). Toutes ces expressions pourraient symboliser cette passion dévastatrice qui va jusqu'à la folie. Ainsi, Claude, pareil au Christ, se sacrifie totalement pour son œuvre. Il finira par se suicider dans un grand hangar devant son œuvre manquée: «Claude s'était pendu à la grande échelle, en face de son œuvre manquée [...] la face tournée vers le tableau [...] comme s'il eût soufflé son âme à son dernier rôle» (*Ibid.*, 396). Et cette scarification ne concerne pas le seul cas de Claude, mais sa famille toute entière. Alors, lorsqu'il s'écrie au début du roman : « Moi, quand il s'agit de cette sacrée peinture, j'égorgerais père et mère » (*Ibid.*, 40), ce n'est sans doute pas une exagération imagée ; car, la fin du roman montre que sa pulsion destructrice entraîne toute sa famille au désastre et à la mort.

Conclusion

La passion excessive de l'artiste de *L'Œuvre* pour son art qui le pousse jusqu'à l'établissement d'une relation sexuelle avec les femmes peintes n'a d'autre conséquence que la violence dans ses actes et ses comportements et par là, la mort de sa famille et enfin de lui-même. Ce trait particulier de la personnalité des artistes que peint Zola dans ce roman est tout à fait conforme aux idées psychologiques de Freud concernant Eros et Thanatos. Les personnages décrits de cette manière par Zola ne sont pas alors méchants ou indifférents envers leur famille ; s'ils nous paraissent ainsi, c'est qu'ils agissent selon leurs propres instincts. Ainsi, l'attitude de Claude, le protagoniste, face au problème de la création artistique (qu'évoque d'ailleurs le titre du roman), tantôt adorant ses toiles, tantôt les déchirant, son suicide devant le sexe de la grande figure de femme et aussi l'écrasement de Mahoudeau, un autre personnage artiste de *L'Œuvre*, sous sa statue qui n'est qu'une femme, décrivent tous le lien étroit qui unit Eros et Thanatos et montrent que ces derniers agissent corrélativement.

Bibliographie

BELILOS, Marlène *et al.*, *Freud et la guerre*, préface de Jean Ziegler, Paris, Navarin, 2011.

CANNONE, Belinda, *L'Œuvre d'Emile Zola*, Paris, Gallimard, 2002.

FREUD, Sigmund et EINSTEIN, Albert, *Correspondance, Sigmund Freud-Albert Einstein : Pourquoi la guerre ?*, Paris, Société des Nations, 1933.

FREUD, Sigmund, «Au-delà du principe de plaisir», Traduction de l'Allemand par le Dr. S. Jankélévitch, in : *Essais de psychanalyse*, 1920.

[http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_de_psychanalyse/Essai_1_au_dela/Au de-là du principe de plaisir.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_de_psychanalyse/Essai_1_au_dela/Au_de-la_du_principe_de_plaisir.pdf)

GENDRAT, Aurélie, *L'Œuvre d'Emile Zola*, Paris, Bréal, 1999.

JAZAYERI, Alireza, *Freud, fondateur de la psychanalyse*, Téhéran, Danjé, 1387/2008.

NORMAN O., Brown, «Eros et Thanatos», 1959, traduction de l'américain par Villoteau, René. <http://essel.over-blog.com/article.html>.

ZOLA, Emile, *L'Œuvre*, préface de Bruno Foucart, Paris, Gallimard, 1983.