

Projets de paysage

Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace

Virginie Prioux

**Ne jamais dire « Fontaine, je ne boirai pas de ton eau »
L'érotisation des jardins dans les Rougon-Macquart de Zola**

*Never say Fountain, from your water I shall not drink The eroticization of gardens in the
Rougon-Macquart by Zola*

Éléments du décor naturaliste par excellence, les jardins rendent compte de toute la modernité de l'urbanisme sous le Second Empire. Parcs et bois aménagés par Napoléon III sont les symboles du nouveau visage de cette société qui allie l'efficacité de la rectitude des avenues à l'esthétique des espaces verts le plus souvent dessinés autour d'un plan d'eau. Dès les premiers volumes des *Rougon-Macquart*¹, Zola s'attache à décrire avec minutie le Bois de Boulogne qui représente l'un des chantiers majeurs des années 1850, afin de mettre en avant cette nouvelle société friande de promenades qui ont pour but moins de voir que de se faire voir.

Toutefois le romancier ne s'arrête pas à ces descriptions de parcs, de lacs et de bassins où se pressent calèches et cavaliers mais consacre également bon nombre de ses pages à des jardins privés qui sont le théâtre de la vie sociale mais surtout de la vie amoureuse des protagonistes. Dans *La Curée*, est rappelé avec nostalgie le jardin de la maison de Renée puis sont décrites avec une précision toute scientifique les diverses variétés végétales qui décorent la serre de l'hôtel Saccard. Il faut attendre le cinquième volume, *La Faute de l'abbé Mouret*, pour que le jardin soit l'élément majeur de roman, bien loin de figurer comme simple décor, le Paradou devient le centre de l'œuvre. Écrin des amours interdites de Serge et d'Albine, il fonctionne comme un double biblique de la naissance du péché. Zola opposera d'ailleurs l'anarchie végétale du Paradou au jardin des Deberle d' *Une page d'amour*, exemple parfait du jardin bourgeois tel qu'on pouvait en trouver à Passy sous le Second Empire. Enfin, tel un rappel du Paradou, la Souléiade du *Docteur Pascal* est alors le lieu qui clôt la fresque en abritant les amours de Clotilde et Pascal, donnant ainsi naissance au dernier membre de cette grande famille autour de laquelle Zola a construit toute son œuvre.

Si les jardins sont très présents, et très symboliques tout au long des *Rougon-Macquart*, un élément récurrent attire l'œil du lecteur : l'eau. Qu'il s'agisse des bassins ou des lacs des parcs, ou bien encore des cascades et des fontaines des serres et des cours intérieures, l'eau semble refléter toute la société environnante.

Il est d'ailleurs intéressant de constater une véritable dichotomie entre l'eau stagnante des lieux publics qui est fréquente pour affirmer une appartenance sociale et culturelle, et l'eau qui coule des fontaines et des cascades des jardins privés qui se donne à lire comme le symbole d'une sensualité et d'une volupté qui conduit inexorablement à une intimité charnelle. D'ailleurs, la fontaine devient dans ces romans le lieu de la passion des personnages qui savent que ces amours leur sont interdites, qui résistent mais qui, comme hypnotisés par la fraîcheur et le ruissellement constant des jets d'eau, se jettent dans des histoires passionnelles et coupables. Ainsi la serre est le témoin de l'inceste entre Renée et son beau-fils Maxime tandis que la Souléiade abrite les relations du docteur Pascal et de sa nièce. Le jardin des Deberle est le théâtre de la relation adultère entre le docteur et Hélène tandis que le Paradou représente l'écrin idyllique qui provoque les tentations d'un prêtre. Alors que dans une première lecture, jardins, plans d'eau et fontaines ne semblaient révéler qu'une esthétique architecturale et une mode d'urbanisme propre au Second Empire, une observation plus précise permet de rendre compte de toute la symbolique de ces jets d'eau qui mettent en éveil tous les sens, jusqu'à devenir le cadre privilégié d'une volupté et d'un appel à l'amour.

Le Jardin naturaliste

Fidèle à son ambition littéraire fondée sur un réalisme scientifique et historique, Zola élabore sa fresque romanesque à partir de 1870 ayant ainsi le recul nécessaire à l'étude des enjeux sociopolitiques du Second Empire². Parmi les références faites aux ambitions de Napoléon III, les grands travaux architecturaux et les aménagements urbains tiennent une place importante. Encadrant les nombreuses pages consacrées aux 1/2uvres d'Hausmann qui jalonnent *La Curée*, deux passages évoquent le Bois de Boulogne ouvrant et clôturant l'intrigue. Grâce à une focalisation interne par le regard de Renée, le lecteur découvre dans une description savamment organisée les grandes lignes de ce décor méticuleusement agencé : « À droite, filaient doucement des taillis, des futaies basses, aux feuilles roussies, aux branches grêles ; par instants, sur la voie réservée aux cavaliers, passaient des messieurs à la taille mince, dont les montures, dans leur galop, soulevaient de petites fumées de sable fin. À gauche, au bas des étroites pelouses qui descendent, coupées de corbeilles et de massifs, le lac dormait, d'une propreté de cristal, sans une écume, comme taillé nettement sur ses bords par la bêche des jardiniers ; et, de l'autre côte de ce miroir clair, les deux îles, entre lesquelles le pont qui les joint faisait une barre grise, dressaient leurs falaises aimables, alignaient sur le ciel pâle les lignes théâtrales de leurs sapins, de leurs arbres aux feuillages persistants dont l'eau reflétait les verdures noires, pareilles à des franges de rideaux savamment drapées au bord de l'horizon. Ce coin de nature, ce décor qui semblait fraîchement peint, baignait dans une ombre légère, dans une vapeur bleuâtre qui achevait de donner aux lointains un charme exquis, un air d'adorable fausseté. » (*LC*, p. 322.)

La mention du lac, centrale dans la description, comme le plan d'eau est central dans le décor, amène dans l'écriture tout un jeu de reflet et de lumière qui crée une impression de préciosité ; l'eau devient un bijou - par le cristal taillé à une belle pierre présentée sur la scène d'un théâtre de verdure. Dans cette « nature si artistiquement mondaine » comme le dit Zola (p. 326), évolue une société qui semble vouloir dompter le végétal en créant ainsi un jardin artificiel.

Historiquement, le Bois de Boulogne existe depuis très longtemps ; ancienne forêt dans laquelle chassaient déjà les rois francs au VII^e siècle, il prend son nom en 1315 lorsque Philippe le Bel y édifie une chapelle après un pèlerinage à Boulogne-sur-Mer. Terrain de chasse des rois de France, il devient un but de promenade à la mode dès le XVIII^e siècle. Ce n'est qu'en 1848 que le bois tombe dans les mains de l'État qui le cède à la ville de Paris en 1852. C'est alors que Napoléon III confie aux paysagistes Varé et Barillet-Deschamps ainsi qu'à l'ingénieur Alphand le soin d'aménager les lieux afin que la bonne société impériale puisse s'y promener³.

Dans l'intrigue romanesque de *La Curée*, le lac du Bois de Boulogne prend une tournure toute symbolique ; ouvrant le roman, la première description est synonyme de la grandeur de Renée Saccard, épouse du célèbre spéculateur immobilier qui a fondé sa fortune sur la campagne des grands travaux haussmanniens. L'eau reflète au sens propre comme au sens figuré l'univers mondain dans lequel évolue la jeune femme. Comme un écho antithétique, répond à cette première description une seconde qui prend place à la fin du roman. Les jeux

de lumière sont toujours aussi présents autour du lac mais il s'agit d'un tableau peint après une forte averse, ce qui explique l'abondance des images liquides dans cette page. Après avoir été le symbole de l'ascension sociale de Renée, le Bois devient celui de sa déchéance. Honteuse de sa robe puce qui jure avec le ciel lumineux de printemps elle a l'impression que l'on se moque d'elle, même le parc la juge, « tout le Bois frissonnait et riait sous le soleil » (p. 592). Comme huée implicitement par le Bois lui-même, Renée ne peut que se souvenir avec nostalgie de ses anciennes promenades dans ce lieu qui est l'image de toute la société. Zola crée ainsi un cadre à l'histoire de l'héroïne en incluant deux tableaux aux seuils de son roman afin de replacer le décor dans ce contexte moderne du Second Empire mais aussi de stigmatiser l'ascension vertigineuse d'une femme qui tombera finalement sous les condamnations de l'opinion.

Parallèlement à ces jardins publics, s'offrent au lecteur bon nombre de jardins privés. Parmi eux, il faut distinguer les aménagements des demeures bourgeoises parisiennes, comme la serre des Saccard dans *La Curée* ou le jardin des Deberle d' *Une page d'amour* , et les grands terrains arborés de Provence comme le Paradou de *La Faute de l'abbé Mouret* ou la Souléiade du *Docteur Pascal* . En effet tout semble les opposer. Les petits jardins parisiens sont extrêmement ordonnés et méticuleusement organisés comme en témoigne cette évocation du jardin des Deberle : « Ce qui la charmait, dans ce jardin bourgeois, c'était surtout la propreté de la pelouse, et des massifs. Pas une herbe oubliée ne gâtait la symétrie des feuillages. Les allées, ratissées tous les matins, avaient aux pieds une mollesse de tapis. Elle vivait là, calme et reposée, ne souffrant pas des excès de la sève. Il ne lui venait rien de troublant de ces corbeilles dessinées si nettement, de ces manteaux de lierre dont le jardinier enlevait une à une les feuilles jaunies. » (*UPA* , p. 879.)

Afin de ne pas ennuyer son lecteur, Zola morcelle la description la disséminant dans son roman comme un *leitmotiv* de cette vie bourgeoise de la famille du médecin. La végétation devient le témoin du temps qui s'écoule ; le tableau le plus précis est fait en été lorsque les plantes sont les plus vigoureuses : « En août, le jardin du docteur Deberle était un véritable puits de feuillage. Contre la grille, les lilas et les faux ébéniers mêlaient leurs branches, tandis que les plantes grimpantes, les lierres, les chèvrefeuilles, les clématites, poussaient de toutes parts des jets sans fin, qui se glissaient, se nouaient, retombaient en pluie, allaient jusque dans les ormes du fond, après avoir couru le long des murailles ; et, là, on aurait dit une tente attachée d'un arbre à l'autre, les ormes se dressaient comme les piliers puissants et touffus d'un salon de verdure. Ce jardin était si petit, que le moindre pas d'ombre le couvrait. Au milieu, le soleil à midi faisait une seule tache jaune, dessinant la rondeur de la pelouse, flanquée de ses deux corbeilles. Contre le perron, il y avait un grand rosier, des roses thé énormes qui s'épanouissaient par centaines. Le soir, quand la chaleur tombait, le parfum en devenait pénétrant, une odeur chaude de rose s'alourdissait sous les ormes. » (*UPA* , p. 952.)

Tous les éléments typiques du jardin bourgeois se retrouvent : le kiosque, la balançoire qui attire Hélène et sa petite fille Jeanne chez les Deberle mais aussi le pavillon japonais très à la mode sous Napoléon III, dans lequel se réfugient les femmes les jours de pluie. Dans *La*

Curée, le romancier s'attache à montrer l'opulence de la demeure des Saccard. Le détail de la cour et surtout de la petite fontaine qui s'y trouve est en cela caractéristique des aménagements des demeures cossues : « À gauche, comme pour faire pendant, il y avait, collée au mur de la maison voisine, une niche très ornée, dans laquelle une nappe d'eau coulait perpétuellement d'une coquille que deux Amours tenaient à bras tendus. » (p. 332.)

Les deux amours du petit bassin, certes très fréquents à cette époque, semblent néanmoins un signe annonciateur des relations passionnelles qui uniront Renée et Maxime dans ce même hôtel particulier. Toutefois un autre jardin - intérieur celui-là - occupe une place encore bien plus importante dans le roman.

Très fidèle à la description naturaliste, Zola ajoute à ses tableaux des précisions botaniques. Ainsi la serre aménagée dans la maison des Saccard est détaillée avec un souci d'exhaustivité et de précisions terminologiques remarquable : « Au milieu, dans un bassin ovale, au ras du sol, vivait, de la vie mystérieuse et glauque des plantes d'eau, toute la flore aquatique des pays du soleil. Des *Cyclanthus*, dressant leurs panaches verts, entouraient, d'une ceinture monumentale, le jet d'eau, qui ressemblait au chapiteau tronqué de quelque colonne cyclopéenne. Puis, aux deux bouts, de grands *Tornélia* élevaient leurs broussailles étranges au-dessus du bassin, leurs bois secs, dénudés, tordus comme des serpents malades, et laissant tomber des racines aériennes, semblables à des filets de pêcheur pendus au grand air. Près du bord, un *Pandanus* de Java épanouissait sa gerbe de feuilles verdâtres, striées de blanc, minces comme des épées, épineuses et dentelées comme des poignards malais. Et, à fleur d'eau, dans la tiédeur de la nappe dormante doucement chauffée, des *Nymphéa* ouvraient leurs étoiles roses, tandis que des *Euryales* laissaient traîner leurs feuilles rondes, leurs feuilles lépreuses, nageant à plat comme des dos de crapauds monstrueux couverts de pustules. » (*LC*, p. 354.)

Tel un traité de botanique, l'évocation de la serre de Renée semble calquée sur un traité d'horticulture et d'étude sur les espèces de plantes et de fleurs exotiques très prisées au XIXe siècle. Encore une fois toute la description s'organise autour des points d'eau qui apportent tantôt douceur, fraîcheur, tantôt la chaude humidité propre aux climats tropicaux qui éveille les sens en créant une moiteur tactile et une exhalaison de parfums enivrants.

Par opposition à ces jardins méticuleusement agencés et strictement ordonnés, Zola peint des lieux où la profusion végétale se définit par son anarchie. Les jardins de Provence, souvenirs de son enfance à Aix, deviennent des morceaux de nature autrefois dominés par l'homme mais désormais retournés à une liberté débridée. Ainsi en est-il du jardin de *La Faute de l'abbé Mouret* : « Et, en phrases hachées, coupées d'incidentes étrangères au sujet, il raconta l'histoire du Paradou, une sorte de légende qui courait le pays. Du temps de Louis XV, un seigneur y avait bâti un palais superbe, avec des jardins immenses, des bassins, des eaux ruisselantes, des statues, tout un petit Versailles perdu dans les pierres, sous le grand soleil du Midi. Mais il n'y était venu passer qu'une saison, en compagnie d'une femme adorablement belle, qui mourut là sans doute, car personne ne l'avait vue en sortir. L'année suivante, le château brûla, les portes du parc furent clouées, les meurtrières des murs elles-mêmes s'emplirent de terre ; si bien que, depuis cette époque lointaine, pas un regard n'était entré dans ce vaste enclos qui tenait tout un des hauts plateaux des Garrigues. » (

LFAM, p. 1248.)

L'élément liquide y est très représenté mais aux anciens bassins à présent détruits se substituent les rivières et les ruisseaux qui se multiplient pour irriguer l'épaisse végétation : tous les aménagements d'autrefois sont en ruine, les « bassins [sont] effondrés », « les rampes [sont] rompues », et « les statues [sont] renversées » (p. 1329). Toute rigueur est oubliée au profit d'une liberté totale. Le jardin devient la mère Nature qui révèle aux hommes ses instincts primitifs. L'idée de l'influence du milieu défendue par les travaux de Claude Bernard et chère à Zola conduit à ces tableaux récurrents dans le roman qui montrent un jardin dans lequel les éléments ont repris toute leur liberté, se dégageant ainsi du carcan rigide que leur avait imposé la main de l'homme.

Comme un écho au Paradou, le jardin de la Souléiade se définit lui aussi par un retour à la nature. Ancien jardin à la française, il est désormais dessiné par les caprices d'une végétation sauvage : « Autrefois, un jardin français était dessiné là, dont il ne restait que les bordures de buis, des buis qui s'accommodaient de l'ombre sans doute, car ils avaient vigoureusement poussé, grands comme des arbustes. Et le charme de ce coin si ombré était une fontaine, un simple tuyau de plomb scellé dans un fût de colonne, d'où coulait perpétuellement, même pendant les plus grandes sécheresses, un filet d'eau de la grosseur du petit doigt, qui allait, plus loin, alimenter un large bassin moussu, dont on ne nettoyait les pierres verdies que tous les trois ou quatre ans. Quand tous les puits du voisinage se tarissaient, la Souléiade gardait sa source, de qui les grands platanes étaient sûrement les fils centenaires. Nuit et jour, depuis des siècles, ce mince filet d'eau, égal et continu, chantait sa même chanson pure, d'une vibration de cristal. » (*LDP*, p.942.)

L'importance de cette source d'eau fraîche dans ce pays de la soif est significative de la valeur de ce jardin. Le bassin a perdu son rôle décoratif d'autrefois pour acquérir le statut salvateur qui maintient en vie tout un système naturel. La simplicité de la fontaine, un simple tuyau de plomb scellé, s'oppose à l'artifice des aménagements parisiens afin d'insister sur la toute puissance de la nature.

Qu'il s'agisse de jardins paysagés ou de terrains livrés à la débandade végétale qui reconquièrent un territoire autrefois dessiné par la main de l'homme, nombreux sont les morceaux de nature qui s'organisent autour d'un point d'eau : lac, bassin, fontaine, rivières naturelles ou artificielles, l'image de l'eau jalonne le décor et devient symbolique de l'intrigue romanesque.

Eau stagnante et eau vive : de l'image de la société à l'image de la volupté

L'eau stagnante des lacs et plans d'eau des parcs est l'occasion pour le romancier d'écrire un véritable tableau littéraire. Fortement influencé par la peinture impressionniste qu'il a d'ailleurs défendue dans ses *Écrits sur l'art*, Zola tente une écriture proche des tableaux de Monet ou de Manet. Rien d'étonnant alors si la lumière et les reflets de l'eau sont un thème cher à sa plume.

On retrouve dans la description du Bois de Boulogne de véritables toiles mettant en avant

les taches de lumière et de couleurs directement inspirées par l'esthétique impressionniste : « Il y avait là, derrière ces taches, une lueur de braise, un coucher de soleil à demi éteint qui n'enflammait qu'un bout de l'immensité grise. Au-dessus de ce lac immobile, de ces futaies basses, de ce point de vue si singulièrement plat, le creux du ciel s'ouvrait, infini, plus profond et plus large. Ce grand morceau de ciel sur ce petit coin de nature, avait un frisson, une tristesse vague ; et il tombait de ces hauteurs pâlistantes une telle mélancolie d'automne, une nuit si douce et si navrée, que le Bois, peu à peu enveloppé dans un linceul d'ombre, perdait ses grâces mondaines, agrandi, tout plein du charme puissant des forêts. » (*LC* , p. 326.)

Ces tableaux mondains semblent figés, immobilisés un instant entre ciel et eau. La tranquillité du lac rompt d'ailleurs avec l'effervescence des calèches qui s'y promènent. Le plan d'eau s'apparente à un véritable miroir de la société : il renvoie au lecteur l'image d'une agitation de la bourgeoisie impériale qui se presse pour être vue au Bois. Le lac devient alors le lieu d'une convention sociale contrairement à des paysages plus privatifs comme les jardins et les bassins.

Tandis que les lacs et plans d'eau publics sont les reflets de la société, l'eau qui coule des jets, des fontaines et des rivières dans les jardins relève davantage de l'intimité du lieu.

Dans la maison qui abrite l'enfance de Renée, la fontaine s'associe aux jeux d'extérieur : « À l'intérieur de l'hôtel, se trouvait une cour carrée, entourée d'arcades, une réduction de la place Royale, dallée d'énormes pavés, ce qui achevait de donner à cette maison morte l'apparence d'un cloître. En face du porche, une fontaine, une tête de lion à demi effacée, et dont on ne voyait plus que la gueule entrouverte, jetait par un tube de fer, une eau lourde et monotone, dans une auge verte de mousse, polie sur les bords par l'usure. Cette eau était glaciale. Des herbes poussaient entre les pavés (...) La maison était si froide, la cour si humide, que la tante Elisabeth avait redouté pour Christine et Renée ce souffle frais qui tombait des murs ; maintes fois, elle avait grondé les gamines qui couraient sous les arcades et qui prenaient plaisir à tremper leurs petits bras dans l'eau glacée de la fontaine. » (*LC* , p. 400-401.)

La fraîcheur de l'eau qui amuse tant les deux fillettes rend métaphoriquement compte de la fraîcheur enfantine qui est implicitement associée à ce lieu pourtant sinistre d'apparence.

L'érosion de la fontaine de l'hôtel Béraud devient d'ailleurs le symbole de ces vieilles demeures autrefois cossues et richement décorées qui, ayant subi les affres du temps sans être entretenues, connaissent une inexorable déchéance.

De cette affection pour la fontaine de son enfance, Renée garde une passion pour les jets d'eau ; dans sa cour, elle fait aménager une fontaine ayant la forme d'une coquille que deux amours tiennent à bout de bras et, dans la serre, un bassin ovale dans lequel toute une flore aquatique s'épanouit. Ces lieux confinés sont des endroits idéaux pour la méditation mais aussi pour l'amour. L'eau apporte par son ruissellement constant la seule musique de ces jardins clos, la fraîcheur lorsqu'elle coule à l'extérieur et la tiédeur dans la serre. La cascade du Paradou et les quatre ruisseaux qui le sillonnent ont cette même fonction ; ils offrent la vie, le mouvement et le bruit, dans ce tableau de nature où chaque élément croît à sa guise :

« À droite, la forêt escaladait des hauteurs, plantait des petits bois de pins, se mourait en broussailles maigres, tandis que des roches nues entassaient une rampe énorme, un écroulement de montagne barrant l'horizon ; des végétations ardentes y fendaient le sol, plantes monstrueuses immobiles dans la chaleur comme des reptiles assoupis ; un filet d'argent, un éclaboussement qui ressemblait de loin à une poussière de perles, y indiquait une chute d'eau, la source de ces eaux calmes qui longeaient si indolemment le parterre. À gauche enfin, la rivière coulait au milieu d'une vaste prairie, où elle se séparait en quatre ruisseaux, dont on suivait les caprices sous les roseaux, entre les saules, derrière les grands arbres ; à perte de vue, des pièces d'herbage élargissaient la fraîcheur des terrains bas, un paysage lavé d'une buée bleuâtre, une éclaircie de jour se fondant peu à peu dans le bleu verdi du couchant. » (*LFAM* , p. 1328.)

Cette eau vive au milieu du jardin devient synonyme de richesse mais aussi et surtout de caprice. Une eau que rien n'arrête, qui fait ce qui lui plaît, annonce dès les premières descriptions du Paradou la faute du héros. Comme cette rivière indomptée, Serge et Albine suivent leur nature sans qu'aucune convention sociale ne puisse venir brider leurs instincts. La fontaine de la Souléiade est le pendant des ruisseaux du Paradou. C'est à côté d'elle que Pascal s'arrête pour appeler Clotilde et la chercher éperdument dans ce jardin où il pense l'avoir perdue : « L'idée alors lui vint qu'elle était sans doute sous les platanes, près de la fontaine, dans le perpétuel frisson de cette eau murmurante. Il y courut, il s'enfonça en pleine obscurité, une nappe si épaisse, que lui-même, qui connaissait chaque tronc d'arbre, devait marcher mains en avant, pour ne point se heurter. » (p. 987.)

Cette quête annonce déjà la quête amoureuse. Le lecteur perçoit d'ailleurs un double sens dans le « murmure » de l'eau et le « perpétuel frisson » qu'elle provoque.

Dans ces lieux clos, l'eau qui coule est étroitement associée à l'intimité des protagonistes. Protégés de l'extérieur par d'épais murs, les personnages développent leurs sens et la synesthésie qui s'opère entre l'image de l'eau argentée qui donne tous ses éclats au soleil, l'odeur des fleurs environnantes révélée par les vapeurs et surtout le chant continu des ruissellements aquatiques crée une volupté et une sensualité des jardins propices aux amours clandestines.

La fontaine, symbole des amours interdites

Bien loin des jardins romantiques du début du XIXe, les écrans végétaux mis en scène dans les *Rougon-Macquart* n'abritent que des amours coupables.

Le jardin des Deberle est avant tout le lieu de rencontre du docteur et d'Hélène, chaque mention du parterre de roses thé évoque une évolution de leur relation jusqu'à leur union charnelle annoncée par l'épanouissement de la fleur. L'univers végétal devient le théâtre d'une passion adultère puisqu'il est le lien entre les deux maisons mais aussi entre les deux cœurs des personnages principaux.

Si les roses thé reviennent comme un leitmotiv de l'amour d'Hélène, Renée se métamorphose quant à elle en femme-fleur dans l'atmosphère tiède de la serre : « Dans sa robe de satin vert, la gorge et la tête rougissantes, mouillée des gouttes claires de ses diamants, elle ressemblait à une grande fleur, rose et verte, à un des Nymphéa du bassin,

pâmé de chaleur. » Ce décor qui devient peu à peu la scène des amours incestueuses de Renée et de son beau-fils Maxime est un appel à l'amour. L'érotisation de chaque élément du décor est très nettement perceptible : « Un amour immense, un besoin de volupté, flottait dans cette nef close, où bouillait la sève ardente des tropiques. La jeune femme était prise dans ces noces puissantes de la terre, qui engendraient autour d'elle ces verdure noires, ces tiges colossales ; et les couches âcres de cette mer de feu, cet épanouissement de forêt, ce tas de végétations, toutes brûlantes des entrailles qui les nourrissaient, lui jetaient des effluves troublants, chargés d'ivresse. À ses pieds, le bassin, la masse d'eau chaude, épaissie par les suc des racines flottantes, fumait, mettait à ses épaules un manteau de vapeurs lourdes, une buée qui lui chauffait la peau, comme l'attouchement d'une main moite de volupté. » (*LC*, p. 357⁴.)

Les sens mis en éveil paraissent se calquer sur une nature en quête de liberté absolue. Deux éléments convergent alors : d'une part la végétation à la « sève ardente » qui insiste sur une nature sauvage incitant l'homme à recouvrer ses instincts primitifs, et d'autre part une source d'eau qui joue le rôle de tentatrice. Une interprétation psychanalytique des fontaines semble alors s'imposer : en effet chaque mention des jets d'eau de la maison de Renée, de l'écume formée par les cascades du Paradou ou des filets qui s'écoulent des tuyaux du jardin de la Souléiade, peut être perçue comme une métaphore sexuelle qui trouve d'ailleurs son écho dans l'acte charnel évoqué quelques pages après⁵. La nature dans son ensemble paraît convaincre l'homme qu'il doit suivre ses instincts, quand bien même ceux-ci conduiraient à la faute.

C'est également le sentiment qui ressort dans *Le Docteur Pascal*, deuxième roman de l'inceste des Rougon-Macquart⁶. Le sentiment de protection lié aux murs épais s'allie à celui de la plénitude de ce jardin qui se compose d'une débandade végétale quasi inextricable. Même la fontaine paraît parler à leur cœur : « Et quelle joie, cette propriété, si bien close de murs, où rien du dehors ne les pouvait inquiéter ! (...) Mais la retraite préférée, celle où ils finissaient toujours par aller se perdre, ce fut le quinconce de platanes, l'épais ombrage, alors d'un vert tendre, pareil à une dentelle. Dessous, les buis énormes, les anciennes bordures du jardin français disparu, faisaient une sorte de labyrinthe, dont ils ne trouvaient jamais le bout. Et le filet d'eau de la fontaine, l'éternelle et pure vibration de cristal, leur paraissait chanter dans leur cœur. Ils restaient assis près du bassin moussu, ils laissaient tomber là le crépuscule, peu à peu noyés sous les ténèbres des arbres, les mains unies, les lèvres rejointes, tandis que l'eau, qu'on ne voyait plus, filait sans fin sa note de flûte. » (*LDP*, p.1070.)

Complice de l'amour et de la passion coupable, le jardin semble même encourager à la faute. L'instinct naturel, porté par chaque fleur et chaque arbre, atteint son paroxysme dans l'union charnelle.

Bien plus que le complice, le Paradou devient le tentateur loin du jardin d'Éden, ce dernier est présenté comme le coupable qui a conduit Serge à une union qui lui était interdite : « Pendant des semaines, il s'était prêté au lent apprentissage de leur tendresse. Puis, au dernier jour, il venait de la conduire dans l'alcôve verte. Maintenant, il était le tentateur,

dont toutes les voix enseignaient l'amour. Du parterre, arrivaient des odeurs de fleurs pâmées, un long chuchotement, qui contait les noces des roses, les voluptés des violettes ; et jamais les sollicitations des héliotropes n'avaient eu une odeur plus sensuelle. » (*LFAM*, p. 1407.)

D'ailleurs dès le début du roman, la renaissance de Serge à vingt-cinq ans, après sa maladie, est associée à une redécouverte des sens provoquée par les images et les senteurs du jardin : ainsi Zola écrit-il : « Son corps entier entraînait dans la possession de ce bout de nature, l'embrassait de ses membres ; ses lèvres le buvaient, ses narines le respiraient ; il l'emportait dans ses oreilles, il le cachait au fond de ses yeux. » (*LFAM*, p. 135.)

Les termes d'extase et de volupté déjà présents ici trouvent un écho dans les longues descriptions des diverses espèces qui donnent vie au lieu. L'explicite érotisation des végétaux annonce l'amour pour Albine : « Et les rosiers grimpants, les grands rosiers à pluie de fleurs blanches, habillaient toutes ces roses, toutes ces chairs de la dentelle de leurs grappes, de l'innocence de leur mousseline légère ; tandis que, çà et là, des roses lie de vin, presque noires, saignantes, trouaient cette pureté d'épousée d'une blessure de passion. Nocces du bois odorant, menant les virginités de mai aux fécondités de juillet et d'août ; premier baiser ignorant, cueilli comme un bouquet, au matin du mariage. Jusque dans l'herbe, les roses mousseuses, avec leurs robes montantes de laine verte, attendaient l'amour. Le long du sentier, rayés de coups de soleil, des fleurs rôdaient, des visages s'avançaient, appelant les vents légers au passage. Sous la tente déployée de la clairière, tous les sourires luisaient. Pas un épanouissement ne se ressemblait. Les roses avaient leurs façons d'aimer. » (*LFAM*, p. 1340.)

Comme une allusion métaphorique à la découverte de l'amour charnel, la rose devient l'emblème érotique par excellence. Incitant Serge à effleurer puis à déflorer la jeune Albine, les roses figurent même par leur couleur rouge soutenue le témoignage de la perte de la virginité. La fleur présage de la relation amoureuse du couple et l'encourage dans cet univers de nature libre et pure.

Tandis qu'Hélène est associée aux roses thé, que Renée devient un nymphéa dans la tiédeur de la serre, Albine est quant à elle « une grande rose, une des roses pâles ouvertes du matin. Elle [a] les pieds blancs, les genoux et les bras roses, la nuque blonde, la gorge adorablement veinée, pâle, d'une moiteur exquise ».

À l'instar du bassin ovale de la serre, ce sont les sources qui alimentent les ruisseaux du Paradou qui sont les témoins privilégiés des amours du jeune couple. Perçues comme des complices de leur passion, les sources sont peu à peu comparées à une nudité sensuelle, aux courbures de femmes : « Ces eaux claires furent un soulagement pour eux. Elles ne se cachaient pourtant pas sous des verdure, comme les sources des plaines, qui plantent autour d'elle d'épais feuillages, afin de dormir paresseusement à l'ombre. Elles naissaient en plein soleil, dans un trou du roc, sans un brin d'herbe qui verdît leur eau bleue. Elles paraissaient d'argent, toutes trempées de la grande lumière. Au fond d'elles, le soleil était sur le sable, en une poussière de clarté vivante qui respirait. Et, du premier bassin, elles s'en allaient, elles allongeaient des bras d'une blancheur pure ; elles rebondissaient, pareilles à

des nudités joueuses d'enfant ; elles tombaient brusquement dans une chute, dont la courbe molle semblait renverser un torse de femme, d'une chair blonde. » (*LFAM* , p. 1385.)

Le jardin n'est donc pas que le témoin innocent des amours interdites, il en est le tentateur, le complice et même l'instigateur. Loin d'un simple décor réaliste, les arbres, les fleurs, les fontaines et les sources prennent une tout autre ampleur dans les pages zoliennes. Inspirée des travaux scientifiques qui attachent une importance toute particulière au milieu de vie, la nature sauvage ou apprivoisée joue le rôle d'une mère nourricière ; le personnage retrouve alors sa jeunesse et les instincts primaires qui s'y rapportent. Les scènes se déroulant dans les jardins semblent ainsi extraites d'un roman d'apprentissage dans lequel héros et héroïnes découvrirait l'amour pour la première fois. Avec une précision qu'il voudrait scientifique, Zola étudie chacun de ses personnages sans porter de jugement, sans jamais condamner explicitement la faute commise car elle n'est imputable qu'à l'environnement des protagonistes et nul ne peut blâmer la nature. Le lecteur reste alors seul juge.

Notes

1. Zola, É., *Les Rougon-Macquart* (1871-1893), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1964. Les jardins et fontaines apparaissent dans *La Curée (LC)* tome I, *La Faute de l'abbé Mouret (LFAM)* tome I, *Une page d'Amour (UPA)* tome II et *Le Docteur Pascal (LDP)* tome V.
2. Voir à ce propos J. Dugast, *La Vie culturelle en Europe au tournant des XIXe et XXe siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, ainsi que V. Jouve et A. Pagès, *Lieux du réalisme*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, édition de l'Improviste, 2005.
3. Lire à ce sujet W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, éditions du cerf, 1989.
4. Nous soulignons.
5. Nous empruntons cette analyse à O. Got, *Les Jardins de Zola, psychanalyse et paysage mythique dans les Rougon-Macquart*, Paris, L'Harmattan, 2002.
6. Nous retrouvons le thème de l'inceste en littérature dans l'ouvrage de B. d'Astorg, *Variations sur l'interdit majeur : littérature et inceste en Occident*, Paris, Gallimard, 1990.

Virginie Prioux

Agrégée de lettres modernes (université de Tours).

Docteur ès lettres, elle enseigne dans le secondaire et à l'université de Tours (département histoire de l'art).

Courriel : virginie.prioux@univ-tours.fr

Bibliographie

Astorg, B. d', *Variations sur l'interdit majeur : littérature et inceste en Occident*, Paris, Gallimard, 1990.

Auerbach, E., *Mimesis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992.

Benjamin, W., *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, éditions du cerf, 1989.

Best, J., *Expérimentation et Adaptation : Essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, Paris, Librairie José Corti, 1986.

Dugast, J., *Littérature et Interdits*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1998.

Dugast, J., *La Vie culturelle en Europe au tournant des XIXe et XXe siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

Got, O., *Les Jardins de Zola, psychanalyse et paysage mythique dans les Rougon-Macquart*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Jouve, V. et Pagès, A., *Lieux du réalisme*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, édition de l'Improviste, 2005.

Macrobe, A., *La Flore pornographique : glossaire de l'école naturaliste*, Bassac, édition Plein Chant, 1994.