

## La démesure et l'indocilité du vivant. Intermittences de la botanique dans deux romans du cycle des *Rougon-Macquart* de Zola

The excess and indocility of the living. Intermittences of botany in two novels of Zola's *Rougon-Macquart* cycle

Jolanta Rachwalska von Rejchwald

Université Marie Curie-Sklodowska, Lublin

jolanta.rachwalskavonrejchwald@mail.umcs.pl

<https://orcid.org/0000-0003-3159-1942>

### Abstract

Even though the nineteenth century saw the significant development of botany, Émile Zola, an enthusiast of progress and the modern city, made it part of his cycle sparingly, making it a botanical counterpoint that punctuates subtly his work. There are four novels in the *Rougon-Macquart* cycle where the plant appears in the form of sequences that develop a kind of plant cosmopoetics: *La Fortune des Rougon*, *La Curée*, *Le Ventre de Paris* and *La Faute de l'abbé Mouret*. We have chosen two of them (*La Fortune des Rougon* and *Le Ventre de Paris*) to demonstrate that with each appearance, the plant in the form of ruderal plants or vines becomes a powerful narrative spring that establishes, at the same time, a novelistic topo-energetic and a symbolic device. There are two possible readings of these botanical sequences: one that is integrated into the novelistic ecosystem specific to each of these four novels and the other that shows how they function from the perspective of the whole.

**Keywords:** *La Fortune des Rougon*, *Le Ventre de Paris*, *Les Rougon-Macquart*, le vivant, le végétal

### PROBLÉMATIQUE ET MÉTHODOLOGIE

L'épanouissement de la botanique au XIX<sup>e</sup> siècle est un fait connu et avéré. Y contribuent les expéditions vers des terres inconnues comme celle de Bougainville de

1766-1769 à laquelle participa, déguisée en homme, Jeanne Barret (1740-1807), exploratrice et l'une des premières botanistes françaises. Le XIX<sup>e</sup> siècle voit aussi le développement de l'agronomie et de l'horticulture, l'apparition des plantes de salon, la publication de *Flores*, entre autres, par Gaston Bonnier (1853-1922) (Dayrat, 2001, § 1) ou la mise en œuvre du système naturel de classification des plantes par Augustin Pyrame de Candolle (1778-1841). Le progrès dans les sciences du vivant promeut le développement de la biologie cellulaire végétale (Edouard Strasburger, Hermann Fol). En outre, des scientifiques tels que Charles Naudin (1815-1899), spécialiste de l'acclimatation des plantes (*Manuel de l'amateur des jardins : traité général d'horticulture*, 1862-1871), avec Joseph Decaisne (*Espèces affinées et la théorie de l'évolution*, 1875), étudia l'hérédité en botanique, ce qui lui a valu le mérite d'être considéré comme précurseur dans ce domaine. C'est lui qui a ouvert le chemin à Charles Darwin et Gregor Mendel qui formulent les lois de l'hérédité. La botanique est donc traversée par de grandes questions qui travaillent en profondeur le siècle – l'évolution et le darwinisme. Le cadre épistémologique de ces idées-forces est plus que rudimentaire ; elles occupent cependant les esprits des scientifiques tout en alimentent la pensée des philosophes, des intellectuels et des écrivains dont Zola, le chef de file du naturalisme.

L'œuvre romanesque d'Émile Zola peut constituer un biais intéressant pour se rendre compte de l'intérêt porté par les écrivains de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à la botanique. Même si l'auteur des *Rougon-Macquart* était fasciné par le progrès scientifique et la ville moderne, il fait entrer le monde de végétaux dans son fameux cycle, quoique, admettons-le, avec parcimonie, ce qui pourrait, par ailleurs, conforter la thèse avancée par certains que « [d]epuis Aristote, en fait, il y a eu un primat de l'animal sur le végétal » (Hallé, 2022, § 1). Il y a des romans où Zola fait la preuve d'une véritable exubérance botanique (*La Faute de l'abbé Mouret*), mais, dans la plupart des cas, il reste sobre dans le déploiement de la matière végétale, se contentant d'insérer, avec la précision d'un expérimentateur avisé, des intervalles botaniques dans lesquels un effet de réel est accompagné d'un effet de sens : c'est le cas du jardin privé (*Une page d'amour*), ce nouveau détail d'aménagement des espaces de vie en villes au XIX<sup>e</sup> siècle, ou des plantes d'intérieur (*L'Assommoir*), à la fois le symbole d'une certaine réussite sociale et le symptôme d'une tension croissante dans les rapports ville-nature (Lorenzi, 2015, § 1).

Cependant, la relative rareté de ces séquences doit être corrélée avec l'impact qu'elles exercent sur les romans qui les encadrent, ce qui fait plutôt penser à une stratégie d'écriture bien réfléchie. Or, dans *Les Rougon-Macquart*, Zola crée des tableaux botaniques que nous appellerons « séquences », facilement délimitables dans le tissu romanesque, que l'écrivain transforme en hauts lieux de la topo-énergétique narrative. Dans l'écosystème romanesque des *Rougon-Macquart*, ces séquences, réunies et étudiées ensemble, développent une sorte de poétique végétale riche en lectures plurielles.

Dans cette constellation botanique des *Rougon-Macquart*, nous pouvons distinguer cinq grandes séquences qui sont les suivantes : la description du cimetière de

l'aire Saint-Mitre (*La Fortune des Rougon*), les Halles avec le marché aux fleurs coupées et la forêt vierge de la Guyane hollandaise (*Le Ventre de Paris*), la serre chaude (*La Curée*) dans un roman « urbain » dominé par le minéral, qui contient des véritables fougues végétales ; enfin, le jardin du Paradou (*La Faute de l'abbé Mouret*), lieu puissamment métaphorisée, chargé d'une symbolique riche en sens multiples. C'est là justement où la botanique est à son comble dans le cycle zolien ce dont témoignent maintes études de la serre et du Paradou (Got, 2001 ; Guermès, 2013 ; Verret, 2015).

Cependant, prenant en considération, d'une part, l'ampleur de la problématique annoncée et l'énormité de la glose zolienne et, de l'autre, le cadre restreint de l'article, nous limiterons la partie analytique de notre propos à deux romans du cycle zolien : *La Fortune des Rougon* et *Le Ventre de Paris* qui offrent des séquences botaniques intéressantes, mais peu étudiées sous un angle d'investissement botanique. Il s'agit donc de la description du cimetière de l'aire de Saint-Mitre (*La Fortune des Rougon*) et de deux représentations botaniques dans *Le Ventre de Paris* : celle du marché aux fleurs coupées et de la forêt tropicale avec des lianes.

Au premier abord, un lecteur non avisé de Zola pourrait trouver ces trois séquences botaniques disparates, parce qu'il s'agira, respectivement, des plantes dites « rudérales » qui poussent dans les ruines de l'ancien cimetière (*La Fortune des Rougon*) et des lianes de la forêt tropicale de la Guyane hollandaise (*Le Ventre de Paris*). Une brève séquence à part sera consacrée aux fleurs coupées mises en vente dans les Halles parisiennes (*Le Ventre de Paris*). Or, pour déjouer cette possible impression d'incongruité, il y a lieu d'expliquer que c'est justement dans le choc voulu des univers botaniques rares et contrastés, mais présentant d'importantes analogies, que nous appréhendons l'intérêt majeur de notre parcours analytique.

Au vu de ce qui précède, ce qui nous intéresse, ce n'est pas un relevé mécanique d'occurrences botaniques dans les œuvres zoliennes précitées, mais une réflexion sur la place et le fonctionnement de ces séquences dans l'intelligence des romans respectifs : le végétal se réduit-il juste à planter un décor et au rôle ornemental ou plutôt il est investi de fonctions narratives et/ou symboliques ? Afin de proposer des éléments de réponse à ces questions, nous envisageons d'asseoir notre étude sur deux notions analytiques : la démesure et l'indocilité du vivant, que nous a inspirées la lecture de la séquence botanique de *La Fortune des Rougon* (1871), donc du premier roman du fameux cycle zolien. Étant donné que Zola, dans son « Dossier préparatoire », l'a intitulé *Les Origines*, parce qu' « il sert en quelque sorte d'introduction à l'œuvre entière » (Becker, 2003, p. 3), nous lui attribuons une réelle valeur programmatique, voire matricielle, tant au niveau des images et symboles que des réseaux de sens. Pour cette raison, ces deux notions, ancrées organiquement dans l'implicite du sens romanesque, nous permettront d'accéder, à travers les variantes figuratives, aux invariants, ces axes forts du sens, qui sous-tendent aussi bien chaque roman de Zola que son œuvre entière.

## LES ORIGINES. LES PLANTES RUDÉRALES

La première des trois séquences botaniques, qui constituent l'objet de notre étude, trouve son ancrage dans le sol d'un petit cimetière désaffecté dont l'histoire remonte à l'époque de la Grande Révolution : « C'est la scène inaugurale, le récit nécrophage d'origine. Avant d'entamer l'action. À moins qu'il n'ait voulu suggérer qu'on ne pouvait entrer dans l'histoire du siècle [...] que par le cimetière [...] » (Mouray, 1999, p. 50). *La Fortune des Rougon*, premier roman du cycle, commence donc par l'image des ruines de l'ancien cimetière de l'aire Saint-Mitre envahies par les plantes, où « la vie ardente » (Zola, I, p. 6)<sup>1</sup> se nourrit des forces entropiques de la mort. Ainsi, à l'orée du cycle, avant que la famille ne soit présentée, Zola pose un cadre spatial où le végétal participe au fondement de l'arché-topo-biographie familiale à travers l'évolution de l'ancien cimetière de l'aire Saint-Mitre. C'est un lieu plein d'ambivalences : déserté, abandonné par les gens, mais, en même temps, grouillant de vies humaines désormais éteintes dont les os continuent de remonter du sol. De cette manière, le cimetière forme un contraste frappant avec le bouillonnement de vie et l'exubérance végétale de ce coin à la fois ouvert à tous les vents et entouré de la muraille.

Le cimetière qui accueille cet investissement botanique possède certains traits définitoires d'un lieu défini par Michel Foucault (2009, p. 25) comme une « hétérotopie ». Il s'agirait donc d'un « contre-espace », d'*« un lieu réel hors de tous les lieux »*, d'un lieu à part, d'un lieu *autre*, isolé, mis à l'écart, de la *terrae nullius* enfin, d'*« une surface qui ne conduit nulle part »* (Zola, I, p. 17), ce qui correspondrait à la description de Zola :

[...] le terrain de l'ancien cimetière resta un objet d'épouvante. Ouvert à tous les venants, sur le bord d'une grande route, il demeura désert, en proie de nouveau aux herbes folles (Zola, I, p. 6).

Nous proposons de nous arrêter sur ce dernier détail botanique, car cette terre en quelque sorte rayée de mémoire, abandonnée par l'humain, n'est pas cependant désertée par le vivant, car elle se voit immédiatement prise d'assaut et, ensuite, prise en possession par le vivant végétal d'un genre spécial. Il s'agit, en l'occurrence, des « herbes folles », appelées communément, aussi par Zola, « les mauvaises herbes », le seul acteur agissant de ce lieu déserté. Quel est donc le rôle que jouent ces plantes dans le système romanesque du roman en question ?

Par définition, elles appartiennent aux plantes qui ont la prédilection pour ce genre de précarité environnementale dont parle Zola dans son roman. La taxinomie botanique les range dans la catégorie des plantes dites « rudérales ». Mais qu'est-ce qu'une

<sup>1</sup> Étant donné que les deux romans d'Émile Zola, qui constituent le corps analytique de la présente étude, font partie du même volume, nous désignerons par le sigle « Zola, I » toute référence au roman *La Fortune des Rougon* et par le sigle « Zola, II » les références relatives au *Ventre de Paris*.

plante rudérale, au juste ? Pour répondre à cette question, nous tournons d'abord vers l'étymologie latine qui va orienter notre compréhension. L'adjectif « rudéral » vient du latin *rudus* qui signifie « masse informe, non travaillé, brute » et *ruderis* – « débris, décombres, décharge, déchet, détritus ». Ces plantes nommées aussi « pionnières » ou « colonisatrices » poussent de préférence dans les lieux désertés, abandonnés par l'homme, par exemple dans les ruines et, en général, dans tous les lieux perturbés et instables, qui ont subi la destruction du cycle de vie, « après un bouleversement ou une perturbation de l'écosystème local » (Métaillé & Da Lage, 2015, p. 547). En s'immisçant dans les micro-espaces : fissures, trous, interstices, elles s'adaptent à tout terrain et habitent l'inhabitabile. Leur extrême adaptabilité et la nuisibilité explique, entre autres, la déconsidération humaine qui est leur lot, ce qui ressort même dans la dénomination usuelle, car elles sont appelées, également dans l'œuvre de Zola, les « mauvaises herbes » ou les « herbes folles ». Les deux qualificatifs sont orientés, par la valorisation qu'ils sous-entendent, vers la marge sociale, vers un point de jonction entre le végétal et le normatif, quelque part entre l'ordre moral et l'ordre a-normal, voire pathologique. Il n'y a donc rien d'étonnant dans le fait que le cimetière déserté et en ruines soit investi par les herbes qui, non contrôlées, peuvent enfin pousser hors toute mesure. Parmi d'autres caractéristiques de ces plantes, il y a une particularité qui consiste en ce qu'elles apparaissent de préférence là où il y a eu la destruction du cycle de vie, une catastrophe dans le milieu naturel. Dans le contexte des bouleversements socio-politiques de la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, elles (re)initient un nouveau cycle de vie tendant vers le climax donc vers l'état du développement optimal du milieu naturel. Les plantes rudérales agissent donc comme un pansement aux « blessures » de l'écosystème, elles réparent, recousent, recommencent un cycle brisé, s'inscrivant ainsi aux dynamiques du vivant.

Cette sommaire et usuelle caractéristique des plantes rudérales suffit pour comprendre leur conformité avec le milieu de vie qu'est le cimetière de l'aire Saint-Mitre. La description de cet ancien nécropole, faite par Zola à l'ouverture du premier tome de son cycle, trop longue pour la citer dans son intégralité, n'a pourtant rien de statique. Au contraire, car elle rejoint la logique circulaire du vivant où la mort donne naissance à la vie : « Abandonné, l'ancien cimetière s'était épuré à chaque printemps, en se couvrant d'une végétation noire et drue » (Zola, I, p. 5). Zola décrit les étapes de l'évolution de ce lieu impliqué dans un changement constant, qui était, successivement, un cimetière, un ancien cimetière, un jardin sauvage, et finalement un dépôt de bois qui, occasionnellement, servait aux gamins de terrain de jeu. Mais, il ne s'agit pas seulement d'un simple cimetière désaffecté qui joue, en tant que « terrain vague » (Zola, I, p. 5), à la fois ouvert et entouré d'une muraille, différentes fonctions. À vrai dire, c'est un lieu à l'entropie grandissante, dans les soubassements duquel est enclenché un processus latent. Effectivement, il s'agit d'un ancien cimetière qui regorge de corps qui y ont été ensevelis, mais qui, par la suite, ont été déterrés et dont les ossements ont été transportés ailleurs. La terre de ce coin perdu a été donc constamment remuée, ce qui crée des conditions

idéales à la prolifération des plantes rudérales. Pour cette raison, ce lieu hétérotopique est donc celui du *contre-ordre*, car il n'est régi par aucune loi. Tout y semble possible, comme d'ailleurs toute forme et toute *dé-forme*, comme toute *dé-mesure* et tout excès y semblent permis. Cette terre, saturée de corps, puis vidée et remuée en profondeur, prise dans un remous de l'histoire, est « d'une fertilité formidable » (Zola, I, p. 5). Elle concentre un pouvoir extraordinaire du vivant grâce à la sève nourricière qui bouillonne dans l'humus chargé des restes humains de l'ancien cimetière.

L'analyse lexicale de cette description permet d'y dégager les champs sémantiques qui se créent autour des notions de la démesure et de l'indocilité qui prouvent ainsi leur efficacité analytique. Or, toute la végétation qui prolifère dans ce lieu est exubérante et semble être gagnée par l'excès et par une sorte de véhémence conquérante. Puissante et rebelle, « aux tiges pressés » (Zola, I, p. 5), elle escalade les murs et transgresse ces dérisoires barrières érigées par l'homme. La concurrence entre l'humain et le végétal bat son plein quand certaines plantes prennent d'assaut les murs de l'ancien cimetière et tentent de les dépasser, tandis que certaines herbes débordent les murs « rongé[s] de mousse » (Zola, I, p. 5). Cet envahissement végétal des murs est secondé par le foisonnement végétal qui s'active à l'intérieur des murailles du cimetière : « [...] en dedans, c'était une mer d'un vert sombre, profonde, piquée de fleurs larges, d'un éclat singulier » (Zola, I, p. 5). Remarquons que c'est pour la première fois que Zola note la présence des fleurs qui sont, pourtant, décrites à l'aide des qualificatifs rarement utilisés dans ce genre de descriptions florales (« larges » et « d'un éclat singulier »). L'adjectif « large » est un adjectif très inhabituel pour caractériser une fleur, admettons-le. En parlant des fleurs, on évoque habituellement les attributs chromatiques, ici inexistant, tandis que l'adjectif « large » met en relief, comme l'explique *Le Robert*, une dimension, une étendue supérieure dans le sens de la largeur ; en l'occurrence, elles sont démesurées et étendues, ces fleurs qui se déplient excessivement dans l'espace de l'ancien cimetière. Les fleurs larges et dotées d'un éclat singulier cohabitent avec les arbres fruitiers. Pourtant, Zola repousse toute tentation d'une association hâtive avec un quelconque jardin édénique dont une variante apparaîtra dans *La Faute de l'abbé Mouret*, car il ne s'agit pas des pommiers mais des poiriers. Zola nous a habitués à l'écriture intelligente où chaque détail compte, donc la présence des poiriers après les fleurs larges et éclatantes fait réfléchir. Cela interroge d'autant plus que les arbres, tout comme leurs fruits, sont atteints de démesure, voire d'une sorte d'hypertrophie morphologique, ce qu'on voit dans leurs « bras tordus, aux nœuds monstrueux » (Zola, I, p. 6). Ces arbres portent des fruits qui sont « énormes » (Zola, I, p. 6), au point d'inspirer du dégoût et une vive répulsion chez la population qui se refuse à en manger, les considérant comme une excroissance contre l'ordre de la nature. Qui plus est, le fait qu'ils soient considérés comme immangeables rend leur croissance vaine et inutile, certes, du point de vue de l'homme mais du côté des tropismes de la vie, cela constitue le triomphe de la maturation qui, bien que gratuite, célèbre les forces irrépressibles du vivant. On peut avoir l'impression que cet ancien

cimetière, cet espace à part dans tous les sens du terme, n'est pas régi seulement par les lois de la nature, qu'il est commandé par la logique d'une ténue et tenace indocilité du vivant qui défie les forces entropiques de la destruction et de la mort pour s'allier aux forces immaîtrisables, incontrôlables de la vie.

De toute évidence, ce qui interpelle dans l'image de l'ancien cimetière qui ressemble à un jardin sauvage mais plantureux, c'est cette force transgressive, démesurée, indocile de la vie qui, dans un processus rétroactif, semble transmuer les forces entropiques des corps ensevelis en élément vivant :

La vie ardente des herbes et des arbres eut dévoré toute la mort de l'ancien cimetière Saint-Mitre. La pourriture humaine fut mangée avidement par les fleurs et les fruits, et il arriva qu'on ne sentit plus, en passant le long de ce cloaque, que les senteurs pénétrantes des giroflées sauvages (Zola, I, p. 6).

C'est justement cette force vitale, cette exubérance foisonnante de la végétation qui dévoile toute l'ambivalence de ce lieu voué pourtant à la mort. On peut avoir l'impression que la végétation rudérale, infestant les ruines, forme avec elles un dispositif, « [...] une construction [...] dans laquelle coexistent plusieurs temporalités » (Verlet, 2010, p. 11), une confluence spatio-temporelle où le passé et le présent emportés par les forces du vivant circulent en rond. Zola, adoptant la logique du vivant, présente ce bout de cimetière, investi par la végétation rudérale bouillonnante de sève, comme une confluence transgénérationnelle et transhistorique de la chaleur humaine, de la vie, de la joie et de l'amour, car c'est là, parmi les ossements qui jonchent toujours ce sol que jouent les enfants et les amoureux s'assoient sur les pierres tombales, dans le lieu où la fin rejoue le commencement : « Il n'y a pas, dans la campagne de Plassans, un endroit plus ému, plus vibrant de tiédeur, de solitude et d'amour. C'est là où il est exquis d'aimer » (Zola, I, p. 9).

Les plantes rudérales, incorrigibles dans leur désir et force de vivre, surgissant à travers les trous, dépassant les fissures et fentes de la vieille muraille, extraordinairement vivaces, quasi invincibles, témoignent de l'indocile ardeur du vivant qui produit la sensation de la démesure et un inquiétant trop-plein de la matière, dont le symbole éloquent sont ces poires énormes dont la chair, dégoûtante à cause de sa démesure, s'offre en vain à l'homme.

On pourrait donc avancer une idée que l'exubérance, la démesure et les tropismes rebelles du vivant des plantes rudérales pourraient introduire, symboliquement, à l'histoire de la famille des Rougon-Macquart dont Pierre Rougon qui, aidé de sa femme Félicité, parvient à bâtir sa fortune. Les membres de la branche Rougon – ambitieux, résistants et omniprésents – font penser à ces plantes rudérales, pionnières et colonisatrices, investissant toutes les alvéoles de l'édifice social après un bouleversement politique de 1851 pour perdurer, malgré les vents et marées de leurs tares et déterminismes, portés par un inépuisable ardeur de réussir.

Il est donc tout à fait légitime de se poser la question sur la permanence de ce modèle matriciel basé sur la démesure et l'indocile ardeur du vivant dans d'autres séquences botaniques que nous avons choisies d'analyser.

### *LE VENTRE DE PARIS. LA FORÊT VIERGE ET LES LIANES*

D'emblée, il y a lieu de préciser que dans *Le Ventre de Paris* (1873) nous distinguerons deux types de plantes qui accèdent à la représentation. Premièrement, nous soumettrons à l'analyse une brève description des fleurs coupées mises en vente dans les Halles parisiennes et, deuxièmement, la description de la forêt tropicale avec les lianes. Le statut des lianes est plus complexe car elles endossent un double rôle : d'abord, elles participent à la représentation de la forêt tropicale mais elles alimentent aussi le réseau métaphorique de ce roman.

Commençons par la description des fleurs coupées. Elle est vraiment brève, semble quasi anecdotique mais, pourtant, elle est symptomatique car elle est profondément intégrée au tissu narratif et symbolique du roman. Pour commencer, osons une généralité, quitte à nous reprendre ultérieurement ; rares sont des scènes dans *Les Rougon-Macquart* où apparaissent des fleurs, coupées ou vivantes, exposées juste pour mettre en relief la beauté du végétal. D'ailleurs, il est intéressant d'observer que dans les séquences végétales les fleurs ne sont jamais catégorisées à l'aide des notions esthétiques convenues : beau-laid. Karl Rosenkranz, dans son célèbre ouvrage qui a bouleversé l'esthétique au XIX<sup>e</sup> siècle, affirme que « [I]es plantes sont presque toujours belles » (2004, p. 53). Dans l'univers zolien, cette catégorie esthétique n'est pas opérationnelle et, à la lumière de ce qui précède, elle semble être remplacée par un couple oppositionnel docile-indocile.

À lire de près la séquence consacrée au marché des fleurs coupées, il est aisément de remarquer que Zola renverse le code de représentation des fleurs basé sur la référentialité de leurs couleurs. La lecture attentive de la séquence avec des fleurs coupées – des roses, des violettes, des dahlias et des marguerites – permet de se rendre à l'évidence qu'elles ne sont pas là pour faire joli. Leurs teintes chromatiques, loin d'être référentielles, font émerger des tonalités inquiétantes qui nous éloignent de l'appréhension stéréotypée, esthétisante, voire embourgeoisée des fleurs. Zola nous confronte ainsi à une représentation florale dominée par la tonalité sanguinaire, parlant, en substance, des bottes de fleurs « pareilles à des taches de sang », du « rouge saignant des dahlias, [d]es chairs vivantes des roses » (Zola, II, p. 622). D'ailleurs, pour conforter l'idée de la représentation non esthétisante des fleurs, il est intéressant d'invoquer dans ce contexte son article du 20 novembre 1866, publié au *Figaro*, intitulé « Les violettes » (Zola, II, pp. 1611-1612). Cet article, tout comme le passage descriptif évoqué précédemment, s'éloigne de la représentativité convenue des plantes, ce que nous avons déjà relevé dans le cas de la description du cimetière avec sa « végétation noire » (Zola, I, p. 5).

Nous nous sommes interrogée sur le sens à donner à ces fleurs rouge sang. Et puisque chez Zola la représentation est liée à la diégèse, c'est là que nous avons cherché des éléments de réponse. Or, nous proposons de relier cette courte séquence avec les fleurs coupées rouge sang à l'histoire du personnage principal du roman – Florent Quenu. Ce dernier est un révolutionnaire manqué, attrapé par la police par erreur. Il a été arrêté près d'une jeune femme tuée sur la barricade lors des émeutes du 2 décembre 1851 à Paris et il avait sur ses mains le sang de cette femme dont le corps a été transpercé de deux balles. Sur sa poitrine, Florent voit deux taches rouge sang qui s'épanouissent comme des fleurs. Attrapé par la police, Florent est envoyé au bagne de Cayenne, en Guyane hollandaise. Il suffit de suivre les linéaments de l'histoire de Florent pour faire se correspondre le corps évanescant de la jeune femme marqué par deux taches de sang et ces fleurs rouge sang dont les bottes ont été jetées sur le pavé boueux de Paris. David Baguley note judicieusement que

L'imaginaire de Zola s'impose non pas par son originalité, mais par sa vigueur, par son audace. La tache rouge, signe de crime et de culpabilité, peut paraître banale. Il est bon de remarquer que Zola y a recours souvent dans ses romans avec une insistance particulière (1970, p. 36).

Or, ces deux détails descriptifs, ces deux taches ponctuent de rouge ce roman en balisant notre compréhension. Percutant et inspirant est cet écho associatif entre les taches sanguinaires sur la poitrine de la jeune femme, presque étonnée de mourir, et le rouge sanguinolent des fleurs. Ces deux taches d'un rouge sang, florale et charnelle, se font pendant n'arrêtant pas de résonner et de prouver la subtile intelligence du système zolien où tout se répond et tout se correspond, où les taches de sang sur la poitrine de la femme tuée sur la barricade semblent s'épanouir comme des roses tandis que des fleurs jetées dans la boue du trottoir parisien font penser « aux journées de février qui ensanglantèrent Paris » (Zola, II, p. 645) et à Florent qui a demandé « le rachat de ce sang », ce qui a provoqué son emprisonnement par la police, d'abord à Bicêtre, ensuite en Guyane.

Passons maintenant à la deuxième séquence botanique de ce roman, celle qui est consacrée à la forêt tropicale et aux lianes. Il est possible que l'association du *Ventre de Paris*, un des grands romans urbains de Zola, avec la forêt tropicale puisse étonner un lecteur non avisé. Pourtant, celui qui connaît la trame narrative du roman ainsi que le parcours de vie de Florent Quenu comprend que les plantes jouent un rôle important dans la création de la spatialité du roman, de son dispositif narratif et symbolique.

Dans le roman, Florent est présenté comme un évadé du bagne en Guyane hollandaise qui, après la longue traversée de la forêt tropicale, revient à Paris, sa « chère grande ville, tant regrettée, tant désirée » (Zola, II, p. 606). Affamé et exténué, il entame péniblement l'autre traversée, celle de Paris. Zola crée des parallèles entre ces deux traversées spatiales et existentielles de Florent. Aussi faut-il préciser qu'il

revient à Paris qui est profondément changé par les ingénieurs du baron Haussmann. C'est pour cette raison que le Paris haussmannien se refuse à sa pénétration, tout comme, d'ailleurs, la forêt guyanaise où il errait après son évasion du bagne. D'ailleurs, la description du nouveau Paris est empreinte de métaphores botaniques :

L'ombre [...] multipliait la forêt des piliers, élargissait à l'infini les nervures délicates ; et, c'était, au-dessus de la ville, jusqu'au fond des ténèbres, toute une végétation, toute une floraison, monstrueux épanouissement de métal, dont les tiges qui montaient en fusée, les branches qui se tordaient et se nouaient, couvraient un monde avec les légèretés de feuillage d'une futaie séculaire (Zola, II, p. 621).

La traversée de Paris ressemble à sa traversée de la forêt tropicale, parce qu'il ne reconnaît plus l'ancienne topographie de la ville et il « bute » à chaque pas, « se heurte » aux rues qui lui font barrage (Zola, II, pp. 586-587). Cette résistance de la ville prend les allures d'un affrontement physique, presque d'un corps-à-corps, car dans les passages décrivant la traversée de Florent de la ville interviennent les métaphores végétales dans lesquelles apparaissent les herbes fines, filiformes, aux minces tiges qui, comme des lianes, semblent enlacer et ligoter les jambes de Florent comme un filet : « [...] il s'arrêta, découragé, effaré, ne pouvant se dégager de cette infernale ronde d'herbes qui finissaient par tourner autour de lui en le liant aux jambes de leurs minces verdures » (Zola, II, p. 630). Les herbes-lianes, ces tentacules fines de la spatialité du Paris moderne semblent, à nouveau, le réduire à la condition d'un prisonnier. Ces lianes métaphoriques font écho aux lianes tropicales qui apparaissent dans le contexte d'un récit de l'évasion de Florent du bagne et de sa traversée au péril de sa vie de la forêt tropicale. Il s'agit de l'histoire d' « un monsieur qui a été mangé par les bêtes » (Zola, II, p. 684), racontée lors d'une soirée chez son cousin, sur la demande d'une petite Pauline Quenu, nièce de Florent. Effectivement, Florent donne à son récit dramatique la forme d'un conte qui commence même par la formule consacrée « Il était une fois », ce qui, bousculant les frontières entre le réel et l'imaginaire, contribue à ambiguïser et déréaliser la description, analogiquement à la séquence qui mettait en rapport les taches de sang avec les fleurs rouge sang.

Selon l'avis de certains critiques « [à] part quelques textes sur les forêts du nouveau monde, ou des pays exotiques, l'idylle sylvestre fait défaut dans la littérature française » (Shinoda, s.d., p. 1). Cette opinion semble se confirmer dans le cas de Zola, car la forêt, dans le récit de Florent, devient un lieu de tous les dangers, un lieu menaçant, une sorte d'un mortel guet-apens qui encercle, emprisonne et entrave chaque pas de Florent. Dans la description des plantes tropicales, nous retrouvons quelques traits caractéristiques propres aux plantes du cimetière de l'aire Saint-Mitre. D'abord, la végétation tropicale est marquée par la démesure, et par le caractère gigantesque et monstrueux (Verret, 2015, § 5). Dans la forêt tropicale, tout comme dans le cimetière-jardin de l'aire Saint-Mitre, il y a aussi des fruits énormes, hors nature,

démesurés. De même que les ménagères de Plassans n'en voulaient pas à cause de leur prétendue nocivité et le caractère délétère, Florent, bien qu'affamé et assoiffé, n'y touche pas, craignant leur toxicité. Partout, dans la forêt, il y a trop de matière, trop de déploiement de l'ardeur du vivant qui, en l'occurrence, mue en « une horreur vivante » (Zola, II, 691). Remarquons que le côté potentiellement nocif, voire mortifère, est un trait qui subsume la représentation botanique dans ce roman : « Tout autour de lui, il sentait la mort [...]. Il n'osait mordre aux fruits éclatants qui pendaient des arbres » (Zola, II, p. 691) ; ou bien : « [...] il avait peur de ces baies métalliques dont les bosses noueuses suaiient le poison » (Zola, II, p. 691). Dans la forêt, tout suinte la mort et le venin, peut-être aussi à cause de la contiguïté, voire de la promiscuité entre les mondes végétal et animal, car les serpents semblent se cacher partout, parmi des branches noueuses et les feuilles séchées. Le monde animal concourt à renforcer cette impression cataclysmique à travers des cris et bruits qui résonnent dans les masses sombres des végétaux. Cette obscurité ne dépend pas seulement du rythme journalier, mais résulte d'un fouillis dense et inextricable des plantes, des branches et lianes interminables qui recouvrent le ciel en formant une sorte de voûte compacte au-dessus de sa tête. À la voûte végétale correspond la densité gluante de la boue des marécages qui forme un guet-apens recouvert de la verdure prête à entraver la marche de Florent, voire à l'engloutir, tout comme les hautes herbes pareilles à des lianes ligotent les pieds de Florent à Paris. À un moment donné, lors de sa traversée de la forêt, il s'enfonce dans la boue, il lutte pour sa survie. La boue est « un état mésomorphe » (Bachelard, 1933, p. 23) de la matière qui évoque l'indistinction qui grouille (Dagognet, 1999, p. 103), ce qui correspond à l'enchevêtement des lacis végétaux qui immobilisent les pieds de Florent. Il est entravé dans sa marche par « de larges rivières qui lui barraient la route » (Zola, II, p. 691) et « il n'avancait plus qu'en tâtant le terrain » (Zola, II, p. 692) aussi bien dans la forêt tropicale que dans les rues de Paris. Au vu de ce qui précède, il faut appréhender ces deux traversées de Florent, parisienne et forestière, ensemble, car elles se répondent et se complètent, l'une renvoyant à l'autre.

Revenons encore à la liane qui dans ces deux traversées de Florent joue le rôle d'une plante qui perturbe et empêche. Malgré sa morphologie filiforme, la liane sait faire obstacle. De plus, la liane présente une symbolique qui entre en résonance avec l'histoire tragique de Florent. Pour s'en convaincre, il est utile de recourir à l'étymologie du substantif « liane » (Touam Bona, 2021, pp. 55-57), pour mettre en évidence le fait qu'il est apparenté sémantiquement au verbe « lier ». Dans le contexte du personnage principal, c'est un apport précieux, car il introduit une compréhension augmentée des métaphores végétales de Zola qui, traditionnellement, sont interprétées comme celles qui « renvoient à des phénomènes appartenant au cycle biologique » (Van Buuren, 1986, p. 99), comprenant les étapes de la germination, de la croissance, de la floraison et de la mort.

Nous avons constaté que Florent est un personnage qui n'arrête pas de fuir ; il fuit à travers Paris, il s'enfuit du bagne. Il fuit la Guyane et la forêt tropicale et, partout, les

lianes, réelles ou imaginaires le rattrapent, ligotent ses jambes, l'empêchent d'avancer. Mais pourquoi fuit-il ? Il faut savoir que Florent est envoyé au bagne à cause d'un malheureux concours de circonstances. Il était attrapé par la police par erreur, parce qu'il se trouvait tout simplement sur le lieu des événements tragiques du 2 décembre de 1851. Pourtant, Florent n'est ni un anarchiste, ni un révolutionnaire, mais juste un révolutionnaire-rêveur qui passe ses soirées « à regarder les étoiles, en les prenant pour les bulletins de vote de l'infini » (Zola, II, p. 644). Même si Florent est un idéaliste vivant dans une parfaite abnégation des biens matériels, il y a en lui un fond d'indocilité qui remonte à la surface. Même s'il a besoin « d'oubli et de paix », « de se bercer [et de] s'endormir » (Zola, II, p. 644), il porte en lui un rêve qui l'empêche de vivre de la vie repue et bedonnante des bourgeois parisiens. Il y a donc en lui la même indocilité, la même démesure, propre à tout rêve, qui ne lui permettent pas de s'adapter à la vie tranquille et autosuffisante de l'inspecteur des Halles, car ce poste comme tout autre, selon la logique inhérente à la mentalité bourgeoise, joue le rôle de « liane » dont le but est de l'immobiliser, pour que le gras puisse envahir son corps et paralyser son esprit. Et puisque « [I]l a dynamique des mouvements humains rejoint dans l'œuvre de Zola celle des forces naturelles » (Mitterand, 1990, p. 196), ces rues encombrées qui, comme des lianes, le ligotent dès son arrivée à Paris, sont des signes avant-coureurs de son inévitable arrestation et du retour au bagne. Puisqu'il voulait vivre selon ses idéaux, puisqu'il osait se projeter Autre et vivre dans la démesure de son rêve, il était inéluctablement condamné à un échec. Il sera finalement rattrapé par les représentants de l'Ordre social et évacué loin de la Cité habitée par les bourgeois dociles.

## CONCLUSION

Nous nous sommes proposé d'étudier le fonctionnement de la botanique dans deux romans de Zola par le biais de la représentation de deux types de plantes – les plantes rudérales et les lianes – qui, à notre sens, jettent un certain éclairage sur le fonctionnement de l'ensemble du système romanesque de l'écrivain. Au terme de notre analyse, quelques éléments de conclusion s'énoncent ainsi : à chaque apparition, le végétal n'est jamais accessoirisé, n'est jamais réduit au rôle ornemental, n'étant jamais un simple colifichet descriptif. À chaque fois, que ce soit une plante rudérale – cette folle ou mauvaise herbe –, une fleur coupée du marché ou enfin la liane, ces plantes revêtent toujours un double rôle : elles font partie intégrante d'un dispositif narratif, construit avec intelligence et rigueur, et participent à élaborer des réseaux symboliques. Même si le végétal se présente sous forme des séquences, il n'est donc pas possible de le séparer de la diégèse ni de la dimension symbolique du roman.

Moins visible, car moins présent en comparaison avec l'élément animal, le végétal permet à Zola de (re)initier, de remettre constamment en branle les dynamiques du

vivant, corroborées par le jeu des déterminismes sociobiologiques. À chaque apparition, les séquences botaniques se prêtent à une double lecture : l'une qui renvoie directement à l'écosystème romanesque propre à chacun des romans analysés et l'autre qui permet de suivre leur fonctionnement dans la perspective des tropismes thématiques et symboliques de l'ensemble du cycle. Ces tropismes véhiculent un buissonnement de représentations de l'ardeur du vivant, dont les signes emblématiques, dans les deux romans étudiés, sont la démesure et l'indocilité du vivant.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, B. (1933). *Les Intuitions atomistiques*. Paris : Boivin et Cie.
- Baguley, D. (1970). Image et symbole : la tache rouge dans l'œuvre de Zola. *Les Cahiers Naturalistes*, 39, 36-41.
- Becker, C. (1991). Préface. In É. Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, vol. I (pp. 4-13). Paris : R. Laffont.
- Dagognet, F. (1990). *Corps réfléchis*. Paris : Odile Jacob.
- Dayrat, B. (2003). *Les Botanistes et la flore de France*. Paris : Publications scientifiques du Muséum. <https://books.openedition.org/mnhn/1905>.
- Foucault, M. (2009). *Le Corps utopique suivi de Les hétérotopies*. Paris : Nouvelles Éditions Lignes.
- Hallé, F. (2022). Un monde nommé forêt. *Philosophie magazine* (Hors-série : « Vivre et penser comme un arbre »), 53. <https://www.philomag.com/articles/francis-halle-un-monde-nomme-foret>.
- Lorenzi, C. (2015). Les plantes de salon en France au XIX<sup>e</sup> siècle : Nature, genre et société. *Hypothèses*, 1, 18, 39-50. <https://shs.cairn.info/revue-hypotheses-2015-1-page-39?lang=fr>.
- Métaillé, G., Da Lage, A. (2015). *Dictionnaire de biogéographie végétale*. Paris : CNRS éditions.
- Mitterand, H. (1990). *Zola. L'histoire et la fiction*. Paris : PUF.
- Muray, P. (1999). *Le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les âges*. Paris : Gallimard.
- Rosenkranz, K. (2004). *Esthétique du laid*. Belval : Circé.
- Shinoda, Ch. (s.d.). L'exubérance végétale chez Mirbeau et Zola. <https://mirbeau.asso.fr/darticlesfrancais/Shinoda-vegetal.pdf>.
- Touam Bona, D. (2021). *Sagesse des lianes. Cosmopoétique du refuge*, 1. Fécamp : Post-éditions.
- Van Buuren, M. (1986). « *Les Rougon-Macquart* » d'Emile Zola. *De la métaphore au mythe*. Paris : J. Corti.
- Verlet, A. (2010). La ruine des ruines. *Revue des sciences humaines*, 4, 9-17.
- Verret, A. (2015). Les traces de tératologie végétale dans trois romans du cycle des *Rougon-Macquart*. In I. Trivisani-Moreau et al. (éds.), *Traces du végétal* (pp. 157-170). <https://doi.org/10.4000/books.pur.42287>.
- Zola, É. (1991). *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*. Vol. 1. Paris : R. Laffont.