

Sophie Guermès

Détruire le réel : « l'outrance de sève » du Paradou (à propos de La Faute de l'abbé Mouret, d'Émile Zola)

Cahiers ERTA nr 3, 69-82

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SOPHIE GUERMÈS

UNIVERSITÉ DE BREST

**Détruire le réel : « l'outrance de sève »
du Paradou¹ (à propos de *La Faute de
l'abbé Mouret*, d'Émile Zola)**

Genèse

Le naturalisme s'appuie sur ce que Zola nomme dans *Le Roman expérimental* (1880) « le sens du réel ». Celui-ci consiste à « sentir la nature » et à « la rendre telle qu'elle est », sans le concours de l'imagination, ou en réduisant celle-ci au minimum². De même que l'intrigue doit être un simple prétexte à l'étude d'un cas, la description devient « un état du milieu qui détermine et complète l'homme » : les écrivains naturalistes fuient les « orgies descriptives du romantisme »³. Zola reconnaît s'être laissé entraîner une fois, dans les cinq descriptions qui rythment *Une page d'amour* (1878), et qui sont la concrétisation d'un rêve de jeunesse. Il ne dit rien,

¹ L'expression « outrance de sève » est due à Joris-Karl Huysmans et figure dans l'article « Émile Zola et *L'Assommoir* », paru en 1876 dans l'hebdomadaire bruxellois *L'Actualité*. Il s'agissait d'un article élogieux, Huysmans étant alors le disciple de Zola.

² É. Zola, *Le Roman expérimental*, éd. F.-M. Mourad, Paris, Garnier-Flammarion, 2006, p. 206.

³ *Ibidem*, p. 222.

en revanche, de la description du Paradou, qui s'étend sur la quasi-totalité des chapitres de la deuxième partie de *La Faute de l'abbé Mouret* (1875).

Dans ce volume, le cinquième des *Rougon-Macquart*, Zola a imaginé l'expérience tentée par l'un de ses personnages, le docteur Pascal, héros éponyme du dernier volume de la série, et double du romancier : faire découvrir à son neveu tombé malade, le jeune abbé Serge Mouret, une nature qu'il a fuie en choisissant l'Église. Le roman a une visée très claire, qui oppose nettement la nature au christianisme. De fait, la nature n'est pas seulement représentée par le jardin ; elle l'est aussi par la femme, plus exactement une jeune fille, Albine, qui vit au milieu du Paradou. Serge et Albine, également vierges, finiront par s'unir sous un grand arbre ; mais il faudra attendre près d'un quart de siècle pour qu'une apostasie ait une issue heureuse dans l'œuvre de Zola : Pierre Froment, au nom éloquent, abandonnera sa soutane à la fin de *Paris*, pour se marier et fonder une famille ; Serge, lui, la remet, et expie sa faute en laissant mourir Albine.

En nouant les fils de ce drame conçu comme un triptyque, Zola a voulu récrire la Genèse. Albine et Serge recommencent la vie dans le jardin d'Eden, parcourant à rebours l'itinéraire de l'humanité pécheresse. Zola lui-même tente une expérience : « Blanche » (qui deviendra Albine dans le roman) « est le naturalisme », note-t-il dans le dossier préparatoire⁴. Le naturalisme, personnifié sous les traits d'une femme-fleur, doit rendre le prêtre à la vie ; mais Zola se conforme à la réalité de l'époque qu'il évoque, le second Empire : l'Église est encore toute-puissante, elle ne disparaîtra que dans les dernières fictions de Zola, ses propres *Évangiles*, dont la dimension utopique n'est plus à prouver.

⁴ Bibliothèque Nationale de France, N.a.f. 10294, f° 3.

C'est parce qu'il s'est donné pour but de récrire la Genèse que le jardin, qui occupe tout l'espace de la deuxième partie, a été nommé « Paradou ». On y lit évidemment la déformation de « paradis », compte tenu d'une désinence provençale⁵. Mais c'est encore la moindre déformation à laquelle le roman nous confronte. En effet, la description du jardin est une construction poétique qui noie la référence initiale. Le lecteur attentif ne pourra que s'exclamer, à la suite de Daniel Arasse : « On n'y voit rien »⁶. Pourtant, ce brouillage de la visualisation a échappé aux commentateurs du roman, requis par le thème religieux, le traitement réservé par Zola au « prêtre amoureux », la fonction symbolique de la nature - et les plus hostiles d'entre eux ont réglé la question sans la poser, se bornant à constater que Zola avait recopié des noms de fleurs dans le dictionnaire. Mais par ses proportions comme par son contenu, cette description souvent jugée fastidieuse n'introduit pas seulement dans le roman une poésie à laquelle Mallarmé, Taine, Maupassant furent sensibles ; elle concourt à une totale déréalisation, qui contredit les dessins et les plans consignés dans les dossiers préparatoires⁷, mais aussi la théorie générale élaborée par l'écrivain.

Quel est le trajet suivi par Zola, du référent originel à sa transformation par l'écriture ? Par quels stades passe-t-il ? Comment parvient-il, dans le roman où il représente le naturalisme en acte, à s'affranchir d'un réel qui est pourtant son seul objet avoué ? C'est le processus de déformation de la nature que nous nous proposons d'étudier, en analysant

⁵ Paradou est le nom d'un village de la vallée des Baux-de-Provence, mais ce nom ne vient pas de « paradis » : il est issu de « parador », qui désignait en vieux provençal un foulon.

⁶ D. Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000. L'ouvrage se compose de « six fictions narratives » sur l'art des XVI^e et XVII^e siècles.

⁷ Cf. notamment le dessin traçant le plan du Paradou, dans le dossier préparatoire du roman : N.a.f. 10294, f^o 44.

les moyens employés par Zola pour transgresser inconsciemment ses propres principes, et produire un Paradou aux limites du fantastique alors même que chaque espèce qui le compose, scrupuleusement nommée, existe dans le monde réel.

Exogenèse

Zola s'est abondamment documenté, comme à son habitude⁸. Pour préparer la deuxième partie de son roman, il a compulsé des dictionnaires, des ouvrages de botanique (le dossier préparatoire ne consigne toutefois que des noms de végétaux, il ne précise pas les sources où Zola les a trouvés) et des catalogues de plantes (il habitait alors, rue de la Condamine, une petite maison avec jardin). Ayant aussi besoin de voir, « il fréquenta les expositions d'horticulture »⁹. Il a constitué des listes longues et précises de fleurs¹⁰. Toutes ces recherches et ces notes, consignées avec soin dans le dossier préparatoire, relèvent d'une exigence d'exactitude qui fait du roman lui-même un document. Zola ne cesse de le répéter dans *Le Roman expérimental*, achevant, après Balzac, de fonder celui-ci en tant que genre sérieux.

Le romancier a donc recours à un savoir extra-diégétique : ce procédé, qui ne lui est pas propre (Balzac, Flaubert, pour ne citer qu'eux, avaient coutume de se documenter pour écrire leurs romans) a été théorisé par Raymonde Debray-

⁸ *Ibidem*, fN3-60.

⁹ É. Zola, *Les Rougon-Macquart*, 1.1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 1683.

¹⁰ N.a.f. 10294, f^{os} 48-60. Certains de ces noms, surtout dans les feuillets du début, sont barrés. On pense alors que Zola les a biffés à mesure qu'il les insérait dans son récit, mais bien d'autres ne comportent pas de ratures et sont aussi présents dans le roman.

Genette¹¹, puis repris et développé par Pierre-Marc de Biasi, qui a attiré l'attention sur la transplantation de termes issus de la botanique (les adjectifs « endogène » et « exogène ») dans le champ de la critique littéraire¹². L'exogénèse consiste en une série d'emprunts à des sources extérieures ; elle implique un travail de recherche et de sélection des informations ; ces documents sont destinés à se fondre dans le texte, dans un second temps. Mais, dans la mesure où il y a référent externe, il y a altérité. L'intégration ne sera parfaitement réussie que lorsque ce qui était autre ne se signale plus en tant que tel dans le texte final¹³.

Zola a déjà utilisé des listes pour décrire : celles des denrées qui composent les différents pavillons des Halles dans *Le Ventre de Paris*¹⁴. Elles servent de base à la description des légumes, fruits, poissons, viandes, volailles, fromages. C'est le même procédé qu'il emploiera de nouveau dans la deuxième partie de *La Faute de l'abbé Mouret*, pour les végétaux, puis, dans *Au Bonheur des dames*, pour les tissus et articles vendus par Octave Mouret : la simple nomination, agrémentée çà et là d'une note de fantaisie (effet choral ou pictural). Ainsi, des légumes apparaissant au lever du jour :

¹¹ R. Debray-Genette, « Génétique et poétique : le cas Flaubert », [dans :] *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 23-67.

¹² P.-M. de Biasi, « Théorie du texte : l'écriture et ses sources. Endogénèse et exogénèse », [dans :] K. Matsuzawa (dir.), *Le Texte et ses genèses*, Presses de l'université de Nagoya, 2004, p. 5-16. L'analogie botanique est explicitée p. 8-10. Cf. aussi, du même auteur, *Génétique des textes*, Paris, Cnrs Editions, Biblis, 2011, p. 92, 190-192.

¹³ Comme le souligne P.-M. de Biasi dans son article de 2004, « les éléments exogénétiques de l'avant-texte ont pour vocation de se convertir progressivement en matière endogénétique » [*op. cit.*, p. 13].

¹⁴ Cf. le dossier préparatoire du *Ventre de Paris*, N.a.f. 10338, f^{os} 151-159, consacrées aux productions : il y dresse des listes de denrées. Voir également f^{os} 134-149 : les rues autour des Halles. Il s'agit de notes qu'il a prises en allant dans le quartier, à partir de ce qu'il a observé (Cf. f^{os} 165-182 « Une nuit aux Halles »). Il commence également à placer quelques boutiques de ses personnages et les décrit (cf. f^{os} 184-197).

[...] à mesure que l'incendie du matin montait en jets de flammes au fond de la rue Rambuteau, les légumes s'éveillaient davantage [...]. Les salades, les laitues, les scaroles, les chicorées, ouvertes et grasses encore de terreau, montraient leurs cœurs éclatants ; les paquets d'épinards, les paquets d'oseille, les bouquets d'artichauts, les entassements de haricots et de pois, les empilements de romaines, liées d'un brin de paille, chantaient toute la gamme du vert, de la laque verte des cosses au gros vert des feuilles ; gamme soutenue qui allait en se mourant, jusqu'aux panachures des pieds de céleris et des bottes de poireaux. Mais les notes aiguës, ce qui chantait plus haut, c'étaient toujours les taches vives des carottes, les taches pures des navets, semées en quantité prodigieuse le long du marché, l'éclairant du bariolage de leurs deux couleurs.¹⁵

Toutes les descriptions des étals procèdent du même modèle, la juxtaposition accumulative de noms, qui se suffisent la plupart du temps à eux-mêmes, et permettent une visualisation immédiate, car le lecteur partage le savoir rassemblé dans la succession des substantifs en parataxe¹⁶. En outre, l'insertion des noms alterne avec des modes de récit variés ; l'effet de catalogue est réduit car les listes de noms sont relativement brèves, excédant rarement une page. Il en va de même pour les tapis, vêtements, coupons de tissus (lainages, satins, soies...) et autres articles (ombrelles, gants, foulards, dentelles...) qui s'amoncellent dans les rayons du grand magasin¹⁷.

D'où vient que dans *La Faute de l'abbé Mouret*, où il emploie exactement le même procédé d'inventaire, l'effet produit s'avère radicalement autre ? La pure nomination, qui représente le degré zéro de la mimésis littéraire, devrait, en toute logique, correspondre à la théorie naturaliste que Zola rassemblera peu de temps après dans *Le Roman expérimental*.

¹⁵ É. Zola, *Les Rougon-Macquart*, t. I, *op. cit.*, p. 627.

¹⁶ Cf. encore p. 631 (viandes et volailles), 636-637 (charcuteries), 697-699 (poissons et crustacés), 789 (volailles), 822-823 (fruits), 826-828 (fromages)...

¹⁷ Cf. É. Zola, *Les Rougon-Macquart*, t. III, *op. cit.*, p. 471, 487, 612, 619, 621, 768-769.

mental. Il n'en est pourtant rien. Étudier le trajet du document, les modalités de son insertion dans le livre (la liste persiste, les noms de fleurs s'accumulent en se succédant), c'est suivre le processus de déformation que le romancier fait subir au réel.

Endogenèse

Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, le travail de Zola, poétique, transcende la simple nomenclature, l'injection brute de « savoir ». Les listes de fleurs et de plantes, beaucoup plus nombreuses et plus longues que celles des denrées des Halles ou des marchandises du grand magasin, rendent, paradoxalement, les référents confus ; l'inventaire n'en finit pas, il est sans cesse relancé. En outre, contrairement aux noms de légumes, fruits, volailles (*Le Ventre de Paris*), vêtements, tissus et accessoires (*Au Bonheur des Dames*), de nombreux noms de végétaux, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, échappent au savoir du lecteur. Zola insère dans son récit des noms de plantes ou de fleurs inconnues des lecteurs. En les découvrant, le lecteur, à l'instar des personnages, se perd, sans toutefois pouvoir enjamber les obstacles :

Albine et Serge se perdaient. [...]. Les sentiers s'enfonçaient avec de brusques détours, s'embrouillaient, emmêlaient des bouts de taillis inextricables : des ageratums à houppettes bleu céleste ; des asperules, d'une délicate odeur de musc ; des mimulus, montrant des gorges cuivrées, ponctuées de cinabre ; des phlox écarlates, des phlox violets, superbes, dressant des quenouilles de fleurs que le vent filait [...]. Le couple enjambait les obstacles, continuait sa marche heureuse entre les deux haies de verdure. À droite, montaient les fraxinelles légères, les centranthus retombant en neige immaculée, les cynoglosses grisâtres ayant une goutte de rosée dans chacune des coupes minuscules de leurs fleurs.¹⁸

¹⁸ *Ibidem*, p. 1348. On lit en écho, p. 1379 : « Nous voilà perdus ».

Et son souci pédagogique, qui le pousse à donner parfois quelques précisions, ne rend pas les plantes plus familières. En outre, un type de fleurs (la rose par exemple) peut entraîner l'évocation d'un nombre infini de variétés. Enfin, la juxtaposition des couleurs, qui accompagnent assez souvent ces noms, ne donne paradoxalement rien à voir : trop de couleurs tue la couleur. Il faut ajouter que le lieu n'a pas d'existence dans la réalité, contrairement aux Halles. Le Paradou est un lieu hors de tout lieu, une atopie plus qu'une utopie car il est chimérique, mais dépourvu de perspective sociale.

Quant aux métaphores, elles achèvent de déréaliser la description du jardin¹⁹. Nous n'en prendrons qu'un exemple, particulièrement représentatif car la métaphore est filée dans tous les passages descriptifs, quels que soient les chapitres. Au début du chapitre IV de la deuxième partie apparaît une première métaphore, maritime. Elle se poursuit sur un mode anaphorique (l'expression « Une mer » est répétée à trois reprises), et développe son champ lexical (« houle », « marée », « inondé », « noyé », « fontaine »²⁰). Elle est redoublée par une autre métaphore, d'ordre textile, et qui forme d'abord une catachrèse (« rideaux », « manteaux »). On observe le retour régulier de cette métaphore, qui devient obsédante. Au chapitre VI : « Certains coins de soleil luisaient comme des étoffes de soie verte brochées de taches voyantes ». Puis, à propos de grands rosiers : « lambeaux de fine guipure » ; « pareille à un coin de rideau arraché » ; « des roses mousseuses, avec leurs robes montantes de laine verte, attendaient l'amour »²¹. Au chapitre VII : « la laine verte des lobelias », « un luxe royal

¹⁹ On notait déjà cette tendance à propos des fleurs dans *Le Ventre de Paris* ; mais l'insistance sur le contraste violent des bouquets confectionnés par Cadine n'entravait pas la visualisation (*op. cit.*, p. 768-769).

²⁰ *La Faute de t'abbé Mouret*, *op. cit.*, p. 1327-1328. Cf. au chap. VII : « une mer de violettes » (*ibidem*, p. 1348).

²¹ *Ibidem*, p. 1337-1341.

de tenture » ; « un fenouil géant ressemblait à une dame de fine guipure renversant son ombrelle de satin vert d'eau » ; une « ruche de mousseline découpée », « toute une poussée de cinéraires qui promenaient le demi-deuil de leurs robes violettes et blanches, robes de velours rayé, robes de velours uni, d'une sévérité riche », « des champs de pétunias, aux pétales mous comme une baptiste de femme, montrant le rose de la peau », « les tapis de myosotis, les tentures de clématites »²². Au chapitre X : « les pans d'herbe se duvetaient, pareils à des pièces de velours », « les herbes se moiraient » ; « la luzerne faisait [...] des édredons de satin vert d'eau broché de fleurs violâtres » ; « La tente des saules, sur leurs têtes, était un simple pan d'étoffe transparente, comme si Albine avait pendu là un coin de sa robe. » ; à propos d'une rivière : « elle passait languissante, avec le froissement léger, les cassures blanches d'une jupe de satin ». Les métaphores deviennent catachrèses : « des tapis », « des nappes », de nouveau « une mer » (qui ouvre de nouveau le champ lexical de l'eau : « Il leur semblait avancer dans une eau fraîche... courants... ruissellement... lacs... trempaient... ruisseau »)²³. Et le relevé n'est pas exhaustif. D'autres métaphores sont également filées, sur une étendue plus courte : celle de la fête populaire au chapitre X, à propos des prairies ; ou encore, à propos du bois, celle de la religion, au chapitre XI, complétée par la « Babel de feuillages »²⁴.

Ce recours constant à la métaphore fait du texte naturaliste non une réécriture de la Genèse, comme le projetait Zola, ou une reproduction de la réalité, mais une création à part entière. Le référent est déformé par l'accumulation, l'entassement (énumération) et le déplacement (métaphore) ;

²² *Ibidem*, p. 1348-1352.

²³ *Ibidem*, p. 1369-1374.

²⁴ *Ibidem*, p. 1379.

la vue d'ensemble fournie par le plan du jardin, dessiné dans le dossier préparatoire, ne correspond pas du tout à ce que produit le texte ; il la déborde de toutes parts. Aussi la phrase « À peine pouvait-on, à la longue, reconnaître sous cet envahissement formidable de la sève l'ancien dessin du Paradou »²⁵ est-elle capitale pour notre propos. Le texte, comme la végétation, croît par surenchère, et aboutit à des constructions surréalistes : « Des cerisiers bâtissaient des villes entières, des maisons à plusieurs étages, jetant des escaliers, établissant des planchers de branches, larges à y loger dix familles » ; les châtaigniers forment des « branches bizarres, assez vastes pour y bâtir des villages suspendus »²⁶. Et la description, d'hyperbolique, devient fantastique, alors même que, dans l'extrait qui va être cité, elle n'est construite qu'à partir de l'énumération d'espèces non seulement existantes, mais courantes : anémones, soucis, pivoines. Celles-ci sont personnifiées, et associées à la mort pour des raisons immotivées (alors que le texte naturaliste canonique motive tout, en bon héritier du texte balzacien) : « Des anémones tragiques faisaient des foules désolées, au teint meurtri, tout terreux de quelque souffle épidémique. [...] Des soucis, sous leurs feuillages engorgés, ensevelissaient leurs fleurs, des corps d'étoiles agonisants, exhalant déjà la peste de leur décomposition »²⁷. Serge et Albine passent aussi devant des pivoines : elles « avaient des faces apoplectiques, dont le rire énorme les inquiétait »²⁵. Toute cette partie (ainsi que des passages des chapitres IX et XII²⁹) est en contradiction avec une

²⁵ *Ibidem*, p. 1328.

²⁶ *Ibidem*, p. 1362 et 1379.

²⁷ *Ibidem*, p. 1351.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ La longue évocation des plantes grasses introduit du fantastique dans le chapitre XII : « C'était un rampement, un jaillissement de bêtes sans nom entrevues dans un cauchemar, de monstres tenant de l'araignée, de la chenille, du cloporte, extraordinairement grandis, à peau nue et glauque, à peau

affirmation précédente, au début du chapitre, concernant l'absence de dégénération des espèces.

La documentation accumulée par Zola, classée par rubriques (du parterre au pied des rochers) et catégories (des roses aux plantes grasses) est donc passée dans son roman. Et c'est peut-être parce que les référents extra-textuels ont la forme d'un inventaire, parfois sans verbe, sans syntaxe, qu'ils bloquent le déroulement temporel lors de leur conversion endogénétique. La description est circulaire, comme la forme du jardin clos ; elle se répète, piétine, repasse sur ses traces. La nature continue de croître sans avoir été cultivée depuis un siècle³⁰, mais elle ne fait que vivre selon ses cycles, alors que la succession chronologique semble suspendue, interrompue. Le Paradou paraît frappé d'enchantement, de sortilège ; il croise alors momentanément le château de *La Belle au bois dormant*, comme s'il attendait qu'un couple amoureux vienne rompre le sommeil dans lequel il était tombé depuis la mort de celle pour qui il avait été bâti. La dimension du conte apparaît précisément lorsqu'Albine, après avoir confié à Serge ne pas avoir encore tout vu, en raison des dimensions du Paradou, et constatant l'effroi de celui-ci, s'efforce pour le calmer de lui mentir : « Ce n'est pas vrai, il n'y a pas de jardin. C'est une histoire que je t'ai contée »³¹. Cette dimension féérique, jointe à la personnification de la plupart des fleurs, achève de faire perdre au récit ses rapports avec le réel. Serge et Albine sont transformés en thaumaturges : « Derrière eux, leur sillage s'effaçait, le sentier, ouvert, se refermait », et la nature leur obéit. Paradoxe suprême, le surnaturel surgit dans un roman

hérissée de duvets immondes [...] » (*ibidem*, p. 1389).

³⁰ Cf. au début du chapitre VI les mots « abandon », « forêt vierge » ; au chapitre VII : « vaste champ poussant à l'abandon depuis un siècle » ; au chapitre IX : « C'était une forêt d'arbres fruitiers, que la serpe n'avait pas taillés depuis un siècle » (*ibidem*, p. 1337, 1345, 1361).

³¹ *Ibidem*, p. 1330.

où Zola projetait de montrer son opposé, le naturalisme, en acte. « Le couple laissait une bonne odeur derrière lui. Il donnait un frisson au sentier [...]. Il avançait, pareil à un ravissement »³².

Poussin, dit-on, accusa Caravage d'avoir voulu « détruire la peinture », par son naturalisme exacerbé³³; par un naturalisme qui finit par se retourner en son contraire, Zola détruit le réel dans cette enclave que constitue la deuxième partie de son roman sur le prêtre ; il crée sa réalité, sa vision, pour employer un terme proustien. Ses descriptions devaient « faire voir », comme celles qui prennent place dans un roman réaliste ou naturaliste, mais du projet au résultat tout a changé. La description du Paradou correspond non pas à ce mode de représentation auquel Balzac avait redonné sa valeur, et que Zola avait théorisé³⁴, mais annonce un type d'investigation apparu quatre-vingts ans plus tard en littérature : en effet, elle

ne donne pas d'abord une vue d'ensemble, elle paraît naître d'un menu fragment [...] à partir duquel elle invente des lignes, des plans, une architecture ; et on a d'autant plus l'impression qu'elle les invente que soudain elle se contredit, se répète, se reprend, bifurque, etc. Pourtant, on commence à entrevoir quelque chose, et l'on croit que quelque chose va se préciser. Mais les lignes du dessin s'accumulent, se surchargent, se nient, se déplacent, si bien que l'image est mise en doute à mesure qu'elle se construit.³⁵

Elle procède d'un « même mouvement paradoxal : construire en détruisant »³⁶. Elle ne détruit pas seulement le réel (c'est-à-dire, ici, la réalité du parc d'une propriété provençale

³² *Ibidem*, p. 1377, 1391, 1345.

³³ L. Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, « Champs », 1997, p. 11, 132.

³⁴ Cf. É Zola, « De la description », [dans :], *Idem, Le Roman expérimental*, *op. cit.*

³⁵ A. Robbe-Grillet, « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », [dans :] *Idem, Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 127 et 130.

³⁶ *Ibidem*.

comme le domaine de Galice, que Zola avait connu dans sa jeunesse), elle fige aussi le temps, détruisant la temporalité par la répétition.

Mais ne plus donner à voir au lecteur, l'empêcher de visualiser, n'est-ce pas le ramener à une autre réalité ? Non pas au référent hors texte qu'on a coutume de nommer le réel, mais à la réalité de l'écriture, qui rapproche, rassemble, combine des mots. Tant que le lecteur visualise, « il substitue », Jean Rousset l'a souligné, « ce simulacre au texte, réduit au rôle de support, ce qui revient à l'effacer, et finalement à le détruire ; avouons que ce risque existe. Est-ce vraiment ce que l'écrivain attend de son lecteur ? »³⁷ Bien avant Claude Simon, Zola, probablement sans le vouloir, a réussi dans la deuxième partie de *La Faute de l'abbé Mouret*, à troubler « les mécanismes par lesquels se forme l'image mentale »³⁸, et par conséquent à bouleverser les habitudes du lecteur. Le Paradou ne reproduit pas le réel, à l'évidence il le déforme ; mais depuis la publication du roman, il fait partie de la littérature, il est, en soi, une réalité.

To destroy Reality :
the « extravagant sap » of Paradou
(Abstract)

Naturalism is based on the sense of Reality. But Zola broke this one in the second part of his novel *La Faute de l'abbé Mouret*, by the description of the garden named « Paradou ». As usual, he used numerous documents and he inserted lists of names (flowers, plants, trees) into his novel ; but the result is not the same as in the other novels containing lists of names of foodstuffs [*Le Ventre de Paris*] or clothes [*Au Bonheur des dames*]. The reference vanishes because Zola often accumulates names of plants unknown although existing ; besides, he multiplies metaphors, so that it is impossible to visualize Paradou, which is a strange creation. The description of the garden distorts and even destroys reality but builds a poetic object.

³⁷ J. Rousset, *Passages*, Paris, José Corti, 1990, p. 163.

³⁸ *Ibidem*.

Keywords : Zola, naturalism, description, misrepresentation

Ancienne élève de PENS Ulm, agrégée de lettres classiques, **Sophie Guermès** est professeur de littérature française à l'université de Bretagne occidentale, membre du Ccji (Brest), où elle dirige le séminaire « Correspondances, philosophie, religion », et membre associée de Pltem (Cnrs Paris, Équipe Zola), où elle a créé le séminaire Quinet.