

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 8 (2020)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.8.10

Anna Kaczmarek-Wiśniewska

Uniwersytet Opolski

ORCID 0000-0002-8828-7039

La pré-structure diégétique et le théâtre de la plénitude amoureuse ou deux visions de l'arbre dans la série romanesque d'Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*

Émile Zola, considéré traditionnellement comme le « père » du naturalisme littéraire, fut à son époque et quelque temps plus tard stigmatisé comme un « Michel-Ange de la crotte »¹ – comme un personnage scandaleux, un iconoclaste et un pornographe. En lui conférant un grand pouvoir d'influence sociale, la critique littéraire du XIX^e siècle – tant française qu'étrangère – s'inquiétait à son propos que « le grand pouvoir moral du roman ne fût utilisé à mauvais escient [...] de sorte que plutôt que d'enseigner la morale et de devenir une école de progrès réel, le roman n'entraînât [...] une plus grande perturbation et une corruption ultime »². La conviction selon laquelle le seul but du naturalisme serait d'épater avec l'horreur en dépeignant l'homme *in anima vili*, tandis que l'écrivain naturaliste « [peindrait] de préférence des figures de rebuts sociaux »³, a longtemps valu à la littérature naturaliste d'être qualifiée de « scandaleuse », d'« immorale » voire de « criminelle ». Ce n'est que dans la seconde moitié des années 1940 que les critiques finiront par remarquer que le naturalisme de Zola n'est en fait qu'une grande apologie de la vie sous toutes ses formes. Après tout, la tâche fondamentale de la méthode naturaliste consistait à être aussi fidèle que possible pour explorer et recréer la vraie nature, une réalité qui offre « à chaque heure, des faces différentes, et se présente [...], profonde, infinie, pleine d'une vitalité sans cesse renaissante »⁴. D'où le point de vue de l'écrivain selon lequel : « En art, tout ce qui n'est pas vivant est mauvais. La vie seule féconde une œuvre, la rend éternelle de vie et d'intérêt »⁵. Ce n'est pas un hasard si les mots « nature » et « réalité » reviennent comme un leitmotiv dans chacune des œuvres

¹ C'est ainsi que Zola fut qualifié par l'écrivain Jules Barbey d'Aurevilly dans son recueil d'essais *Les Œuvres et les Hommes (3^e série) – XVIII. Le roman contemporain*, Lemerre, Paris 1902, p. 231. Toutes les citations de sources polonaises – sauf indication contraire – sont fournies dans ma propre traduction [A.K.W.].

² J. Mien, *Obraz współczesnej literatury francuzkiej*, Biblioteka Warszawska, 1881 n° 1, pp. 29–44.

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ É. Zola, *Mes Haines. Causeries littéraires et artistiques*, Faure, Paris 1866, pp. 87–88.

⁵ H. Mitterand, *Autodictionnaire Zola*, Omnibus, Paris 2012, p. 661.

de Zola : la vie, entendue à la fois comme nature et réalité, constitue le thème fondamental de tous les textes de l'auteur – romanesques, journalistiques et critiques.

Il semble donc parfaitement logique que l'arbre – dotée d'une symbolique particulièrement forte et universelle, propre à toute civilisation humaine, à savoir celle de la vie et de la mort⁶ – se trouve au centre d'intérêt d'un écrivain glorifiant la vie. Dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire (1871-1893)*, une série composée de vingt romans, l'arbre non seulement apparaît maintes fois comme une plante, un élément de la nature que Zola met constamment sur un piédestal, mais constitue également le socle de la structure organisationnelle de l'ensemble du cycle, car l'arbre généalogique de la famille romanesque constitue la clef de la plupart des thèses sociales de l'auteur. Nous oserions donc dire que, conformément aux termes utilisés par l'écrivain lui-même dans le sous-titre de sa série, l'arbre y apparaît sur deux plans, il incarne en quelque sorte un double rôle : « naturel » et « social ».

Le présent texte tente de retracer cette double évocation de l'arbre dans l'œuvre de Zola et ceci dans l'ordre inverse par rapport au sous-titre de la série : des considérations sur l'aspect « social » (arbre généalogique) y précéderont la réflexion « naturelle », basée quant à elle sur l'exemple le plus éloquent – nous semble-t-il – de l'utilisation du symbolisme de l'« arbre » dans *Les Rougon-Macquart*. Comme il est légitime de prendre pour le point de départ l'hypothèse selon laquelle dans chacune des deux représentations analysées, l'arbre fait figure d'un signe spécifique, le raisonnement qui suit fera référence (certes, de manière quelque peu lâche) aux notions et aux théories sémiotiques⁷.

De l'arbre généalogique à la série romanesque

Peu d'écrivains ont le « sens de documentaliste » ; rares sont ceux qui ressentent le besoin d'accumuler et d'analyser avec minutie des éléments de réalité à même d'être potentiellement utiles dans leur travail de création. Au cours du demi-siècle qui avait précédé l'avènement de Zola, c'est Balzac qui avait été un tel « documentaliste ». En effet, il croyait que sans une préparation scrupuleuse préalable, on ne pourrait songer à présenter « la vérité humaine » – et tel était pourtant le but principal de *La Comédie humaine*. Zola a pleinement reconnu le bien fondé de la méthode balzacienne, si bien qu'avant d'entreprendre des travaux sur sa série romanesque, il a procédé à la mise au point méticuleuse de toute la structure diégétique de la future œuvre, en particulier de ses protagonistes. Si l'on base cette partie de nos considérations sur la définition suivante d'un arbre généalogique : « ascendance et descendance représentées sous la forme d'un arbre végétal ramifié comportant des

⁶ Władysław Kopaliński énumère dans ce contexte les aspects suivants de la symbolique de l'arbre : « L'arbre est symbole de la croissance [...], de l'amour [...]; de l'homme; de la fertilité, de la généalogie d'un clan, de la longévité, de la renaissance, du rajeunissement; de la vie et de la mort; de la victoire de la vie sur la mort, de la résurrection, de l'immortalité [...] ». Cf. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, pp. 73-74.

⁷ Surtout à la conception de Ch. S. Peirce (la distinction entre trois types de signes : indices, icônes et symboles) et d'U. Eco (éléments de la théorie de l'interprétation).

images ou des noms d'ancêtres »⁸, en référence à l'arbre généalogique de la famille éponyme, cette définition devrait être pour autant étendue à quelques nouveaux aspects.

Il s'agit là d'une élaboration concrète, précise, réfléchie dans les moindres détails, prenant en compte à la fois les besoins de la diégèse et les acquis scientifiques contemporains de l'écrivain, notamment ceux de la biologie et de la génétique. Certains critiques y voient même un « symbole de l'unité de l'œuvre », « une structure dissimulée, qui n'apparaît que par instants », qui se traduit par sa « présence imaginaire »⁹ dans toutes les parties de la série. Cette présence se fait ressentir dans chaque ligne du texte ce qui prouve indubitablement que le système des protagonistes et de leurs relations mutuelles avait été conçu comme une anticipation de l'intrigue des romans ultérieurs.

Le système en question est subordonné au fil conducteur de tout le cycle – à la volonté de montrer différentes variétés de troubles nerveux et leurs séquelles sur le fond d'un panorama de la société du Second Empire. En tant qu'auteur d'une fresque sociale, Zola a l'ambition de surpasser l'auteur de *La Comédie humaine*, puisqu'il songe à « [...] créer une œuvre plus scientifique que celle de Balzac, basée sur la physiologie »¹⁰, entendue comme un ensemble de règles et de mécanismes régissant le fonctionnement des organismes vivants. Ce type d'« examen » de la réalité à travers la littérature lui semble indispensable à une époque où « Il y a hypertrophie du cerveau, [où] les nerfs se développent au détriment des muscles, et ces derniers, affaiblis et fiévreux, ne soutiennent plus la machine humaine [où] L'équilibre est rompu entre la matière et l'esprit »¹¹. L'idée encore vague et nébuleuse de présenter cette société perturbée, idée qui depuis des années hante l'esprit de l'écrivain, se reflète dès les premiers projets de la série¹². Elle se matérialise au moment où l'auteur prend la décision de créer son *opus* majeur, qui serait à la fois un panorama épique égalant l'œuvre de Balzac et une saga familiale, et partant de « peindre l'époque non pas à travers des milliers de personnages, mais une seule famille »¹³ promue ainsi au rang d'une sorte de miniature de la société. Et il s'agira d'une famille toute particulière dont tous les membres exemplifieront les thèses de l'auteur sur l'hérédité de la névrose : dans la seconde moitié du XIX^e siècle, un concept à la fois en vogue et à même de revêtir des sens hétérogènes puisque couvrant toutes sortes de variétés

⁸ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op. cit., p. 74.

⁹ Les trois formules citées d'après : A. Pagès, O. Morgan, *Guide Émile Zola*, Éditions Elipses, Paris 2002, p. 384.

¹⁰ H. Suwała, *Emil Zola*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1968, p. 102.

¹¹ É. Zola, article « La Santé du corps par la gymnastique », cité d'après : C. Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris 1998, p. 95.

¹² Ces projets envisageaient de dépeindre par une série de romans quatre « univers », qui, selon l'écrivain, peuvent être distingués au sein de la société : le monde du peuple, le monde de la négoce, du commerce et de l'industrie, le monde de la bourgeoisie et le « beau monde » – élites politiques, à quoi s'ajoute « un monde à part » : catin, meurtrier, ministre de culte (religion), artiste (art). Cf. H. Suwała, *Emil Zola*, op. cit., pp. 105–106.

¹³ *Ibid.*, p. 102.

de « l'aliénation mentale », pour se servir du jargon de l'époque. L'écrivain expliquera en détail ce dessein dans l'introduction à *La Fortune des Rougon*¹⁴:

Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres se comporte dans une société [...] Les Rougon-Macquart, le groupe, la famille que je me propose d'étudier, a pour caractéristique le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge, qui se rue aux jouissances. Physiologiquement, ils sont la lente succession des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, à la suite d'une première lésion organique, et qui déterminent, selon les milieux, chez chacun des individus de cette race, les sentiments, les désirs, les passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives dont les produits prennent les noms convenus de vertus et de vices [...]¹⁵.

En termes sémiotiques, tous les personnages planifiés de la série gagnent ainsi le rang d'indices sémiotiques spécifiques¹⁶ (chacun d'entre eux correspond à une variété de la névrose), tandis que l'introduction citée du premier roman de la série non seulement explique incontestablement « l'intention de l'auteur » et « la visée de l'œuvre »¹⁷, mais met également entre elles un signe d'égalité.

L'ambition documentaliste et l'obsession de la vérité amènent Zola à chercher pour son projet un fondement scientifique, notamment dans les travaux du philosophe et critique littéraire Hippolyte Taine, dans ceux du physiologiste Claude Bernard, enfin dans les théories du généticien Prosper Lucas. C'est sous leur influence conjointe que se cristallisent les vues du jeune auteur sur les influences affectant « l'animal humain » : aux affirmations de Taine selon lesquelles l'univers humain serait régi par un triple déterminisme – biologique (patrimoine génétique), économique (situation matérielle et moment historique) et social (milieu vital) – s'ajoutent les idées de Lucas qui formule plusieurs hypothèses concernant l'hérédité de traits spécifiques, et parmi elles une thèse intéressante sur la nature génétique de toute prédilection au vice, à la folie et au crime. Dans l'esprit de Zola, se profile alors une « théorie de l'hérédité » particulière prenant en compte diverses combinaisons génétiques et divers traits psychologiques qui, selon lui, en sont issus¹⁸. Ainsi, l'hérédité devient le mot clé de l'ensemble du système des personnages romanesques, et la forme de l'arbre permet à l'auteur de combiner physiologie, génétique et fiction littéraire de la même manière que – selon les auteurs du *Dictionnaire des symboles* –

¹⁴ En Pologne, ce roman fonctionne sous deux titres différents : l'ancien, peu fidèle, *Pochodzenie rodziny Rougon-Macquartów*, auquel on a fini par substituer un titre plus précis : *Początki fortuny Rougonów*.

¹⁵ É. Zola, *La Fortune des Rougon*, Librairie internationale, Paris 1871, Préface, p. 6.

¹⁶ Cf. H. Buczyńska-Garewicz, « Znak i interpretacja. Semiotyka Peirce'a i hermeneutyka Heideggera », *Studia Filozoficzne* 1978, n° 8–9, pp. 33–46.

¹⁷ Les deux concepts (et aussi, plus loin, celui d'« intention du lecteur ») d'après : M. P. Markowski, « Interpretacyjne rEColekcje », *Znak* 1996, n° 12, pp. 128–135.

¹⁸ J'ai tenté d'analyser toute la « théorie de l'hérédité » créée par Zola (avec une réflexion sur son caractère « scientifique ») dans l'article intitulé « Emila Zoli teoria dziedziczności, czyli o pożytkach z lektury traktatów medycznych dla pisarza naturalisty », [in :] B. Płonka-Syroka, M. Dąsal (dir.), *Źródło historyczne jako tekst kultury*, série *Antropologia wiedzy*, vol. VI, Éditions DiG, Warszawa 2014, pp. 61–76. Certains fragments de cet article sont repris dans ce texte.

un véritable arbre vivant associe dans sa structure verticale trois niveaux de l'univers : souterrain, terrestre et céleste¹⁹.

La conception du travail créatif issue des prémisses évoquées ci-dessus requiert fiabilité, cohérence et précision. D'où le rôle clef de la phase préparatoire au cours de laquelle Zola élabore l'arbre généalogique précis de la famille fictive, avec des annotations détaillées sur le type d'hérédité devant affecter le caractère et les traits de chaque héros (« mélange » ou « fusion » des caractéristiques, prépondérance des traits du père, de la mère, etc.) et un commentaire sur ses destinées. L'arbre entier prend ainsi un sens supplémentaire que l'on pourrait rapprocher de l'arbre phylogénétique populaire dans la seconde moitié du XIX^e siècle : « représentation graphique de la relation de parenté de groupes d'animaux et de plantes »²⁰. Ainsi conçu, l'arbre devient en fait une pré-structure particulière de toute la série, son axe de construction ou – pour utiliser la terminologie naturaliste si chère aux positivistes – son ossature, situant chaque personnage du roman à un endroit strictement défini de la famille, cet « organisme » du roman. Cependant, dans l'approche sémiotique de Peirce, il devient un signe iconique voire un diagramme²¹, basé sur la relation déjà conventionnelle de la similitude de la structure familiale avec l'arbre.

Malgré les préparatifs minutieux et la cristallisation du premier concept de la série, la mise au point de l'ensemble du système s'est avérée difficile. L'idée originale de l'écrivain a progressivement pris de l'ampleur et le nombre de 10 romans, prévu initialement, a fini par doubler. Comme le souligne la biographe polonaise de Zola, Halina Suwała, « il existe une étroite corrélation entre l'arbre et les projets successifs de la série : à chaque enrichissement du cycle l'arbre se voit doté – *ex post* – de nouvelles branches »²². En fait, s'il a conservé en règle générale, les éléments clefs du concept original, au fur et à mesure du travail sur ses romans successifs, Zola allait abandonner plusieurs idées prématurées, en modifier d'autres et en développer de nouvelles²³. En conséquence, entre 1868 et 1893, jusqu'à cinq versions de l'arbre ont été créées, dont la troisième, postérieure à 1878, a été publiée sous forme de gravure.

La version finale de l'arbre couvre cinq générations de la famille des Rougon-Macquart-Mouret²⁴, 33 personnages au total, représentant deux branches de la

¹⁹ Cf. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (entrée : *Arbre*), Laffont, Paris 1982, p. 62.

²⁰ Cf. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2003, p. 248.

²¹ Cf. H. Buczyńska-Garewicz, « Znak i interpretacja », *op. cit.*, p. 36.

²² H. Suwała, *Emil Zola, op. cit.*, p. 109.

²³ Cf. C. Becker *et al.*, *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque*, Laffont, Paris 1993, p. 33. Les différentes versions de l'arbre diffèrent principalement par le nombre de branches (de personnages) prévues et montrent également l'évolution des idées de Zola dans le domaine de l'onomastique romanesque : les noms des personnages changent (par exemple, les personnages du roman *La Faute d'Abbé Mouret*, Serge et Albine, se prénomment à l'origine Lucien et Blanche) ainsi que les noms des deux lignées principales de la famille : des Goiraud-Bergasse, à l'origine, aux Rougon-Macquart, nom finalement adopté.

²⁴ Ce nom de famille est une anagramme partielle des noms de famille Rougon et Macquart. C'est également l'un des nombreux éléments importants de l'onomastique du roman :

famille : la première légitime, l'autre bâtarde²⁵. La branche légitime est celle des Rougon, représentants de la petite bourgeoisie, dont le trait commun est le désir privé de scrupule de s'enrichir ; la branche bâtarde, les Macquart, se compose de prolétaires dont le dénominateur génétique commun est l'alcoolisme et ses corollaires : la paresse et la dégénérescence. Ils sont tous touchés par une tare héréditaire – troubles nerveux de leur ancêtre commun, Adélaïde Fouque²⁶, qui se manifestent chez ses descendants successifs sous des formes diverses : mysticisme frôlant la manie religieuse (Serge Mouret, le héros de *La Faute de l'abbé Mouret*) ; retard mental profond (Dorothée Mouret, la sœur de Serge) ; désir de séduire les hommes, pour mieux les détruire (Anna Coupeau dite Nana, fille de Gervazine Macquart) ; talent artistique exceptionnel et en même temps tragique car menant au suicide (Claude Lantier, le demi-frère de Nana) ; désir de meurtre qui sommeille au plus profond de l'esprit et qui finit par entraîner la perpétration réelle d'un crime (Jacques Lantier, le frère de Claude), etc. Impossible d'énumérer ici tous les membres de la famille et de se pencher davantage sur leurs « fiches génétiques » représentant les différentes variantes du mélange et de la fusion, de la dissémination de traits et de leurs combinaisons ; limitons-nous à citer ici, à titre d'exemple, l'une des « fiches » de la version finale de l'arbre, celle de Serge Mouret, protagoniste de *La Faute de l'abbé Mouret* qui fera, plus loin, l'objet de notre analyse :

Serge Mouret, né en 1841. Mélange dissémination. Ressemblance morale et physique de la mère plus caractérisée. Cerveau du père troublé par l'influence morbide de la mère. Hérité d'une névrose se tournant en manie religieuse. Prêtre [...]²⁷.

Henri Mitterand résume ainsi le rôle narratif de l'arbre pour l'ensemble du cycle :

[...] l'arbre n'est pas un simple procédé de représentation graphique [de l'idée]. Il réunit sur un même tableau à deux dimensions la succession linéaire des personnages et des sujets de romans dont ils sont porteurs. Il rend visibles au premier coup d'oeil les parentés, les places des personnages à l'échelon d'une même génération, leur répartition entre les deux branches « légitime » et « illégitime », [...] la connexion des fatalités et du hasard. Il ménage des cases virtuellement disponibles pour l'expansion du cycle. Enfin, il témoignera, lorsqu'il sera publié, de l'unité et de la cohérence du cycle²⁸.

le radical *mour-* fait partie du verbe *mourir* – et il se trla plupart des protagonistes portant ce nom meurent d'une mort prématurée et violente ; le radical du nom Rougon est l'adjectif *rouge* – la couleur du sang que les Rougon ne rechignent guère à verser pour atteindre leurs buts ; enfin, le nom de famille Macquart fait référence à *macula* (tache en latin) et le suffixe –*art* / –*ard*, ayant une signification péjorative, se réfère au *bâtard*.

²⁵ À un moment donné, les deux branches, légitime et illégitime, de la famille fusionneront par mariage entre les représentants des deux lignées, ce qui accélérera la dégénérescence de la famille.

²⁶ Dans ce nom, nous trouvons l'adjectif « fou ».

²⁷ É. Zola, l'arbre généalogique des Rougon-Macquart (version de 1893).

²⁸ H. Mitterand, *Zola*, vol. I : *Sous le regard d'Olympia (1840-1871)*, Fayard, Paris 1999, p. 732.

Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, Zola s'est décidé à publier la troisième version de l'arbre en 1878, peu de temps après la publication de *L'Assommoir*. La notoriété de l'auteur et de ses œuvres grandissaient au fur et à mesure des scandales causés tant par leur contenu que par la technique d'écriture appliquée. En effet, Zola avait complètement rompu avec les règles de la décence du sujet exprimées dans la déclaration de Victor Hugo selon laquelle « il y a des images qui ne se montrent pas »²⁹. Les concepts « scientifiques » de l'auteur faisaient l'objet de nombreuses moqueries : le célèbre écrivain, Alphonse Daudet, aurait dit que s'il avait dessiné un arbre similaire, il se serait pendu à sa branche la plus haute³⁰. La publication de l'arbre devait constituer une riposte à ses détracteurs et en même temps témoigner de la persévérance de l'écrivain qui réalisait pas à pas son idée créatrice. Dans une lettre de janvier 1878 adressée à Yves Guyot, rédacteur en chef du quotidien *Le Bien public*, Zola écrivait :

On m'a reproché d'aller à l'aventure [...] de manquer totalement de composition, de charpente générale. J'ai laissé dire. La vérité est que le tableau que je vous envoie a été dressé tel qu'il est en 1868, avant que j'eusse écrit une ligne des *Rougon-Macquart* [...]. Depuis 1868, je remplis le cadre que je m'étais imposé ; l'arbre généalogique en marque pour moi les grandes lignes, sans me permettre d'aller ni à droite ni à gauche. Je dois le suivre strictement, il est en même temps ma force et mon régulateur³¹.

L'emploi du mot « force » revêt ici une signification particulière, compte tenu de la condition physique et mentale de l'écrivain à l'époque en question. Le *Journal* d'Edmond de Goncourt, ami de Zola, cite la déclaration suivante de ce dernier en date du lundi 3 juin 1872 : « [...] Ne croyez pas que j'aie de la volonté, je suis de ma nature l'être le plus faible et le moins capable d'entraînement. La volonté est remplacée chez moi par l'idée fixe qui me rendrait malade si je n'obéissais pas à son obsession »³². À l'en croire l'écrivain, face à la faiblesse physique et au manque de volonté, l'élaboration d'un arbre généalogique de la famille romanesque lui aurait donc permis de travailler de manière cohérente sur le cycle prévu et lui aurait imposé un rythme constant du travail, selon le principe de *nulla dies sine linea* [pas un jour sans une seule ligne]. Ainsi, l'arbre s'avère en un sens non seulement une pré-structure, mais aussi la cause première de l'œuvre, qui à ce jour – nonobstant les voix critiques sur les idées qui y sont présentées – suscite l'admiration par sa logique interne et sa cohérence.

Arbre de la vie, arbre du péché

La liste des dix romans devant créer la série prévue en 1868 contenait déjà le slogan énigmatique « roman sur les prêtres ». Finalement, parmi les vingt volumes de la saga des Rougon-Macquart, deux ont été consacrés aux membres du clergé :

²⁹ Cité d'après : H. Suwała, *Emil Zola, op. cit.*, p. 194.

³⁰ C. Becker *et al.*, *Dictionnaire d'Émile Zola, op. cit.*, p. 33.

³¹ H. Mitterand, *Autodictionnaire Zola, op. cit.*, pp. 21–22.

³² E. de Goncourt, J. de Goncourt, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, Tome cinquième : 1872–1877, Bibliothèque-Charpentier, 1891, pp. 44–45.

la première, *La Conquête de Plassans* (1874), est l'histoire de la conquête du « gouvernement des âmes », dans un petit village, par un prêtre despotique au charisme démoniaque ; la seconde, *La Faute de l'abbé Mouret* (1875) touche au thème provocateur³³ de l'amour d'un ecclésiastique pour une femme. En 1869, soumettant les grandes lignes de la série conçue à Albert Lacroix, son éditeur d'alors, c'est en ces mots que Zola caractérisait sa cinquième partie : « J'étudierai dans Lucien [plus tard : Serge Mouret], la grande lutte de la nature et de la religion. Le prêtre amoureux n'a jamais, selon moi, été étudié humainement »³⁴. Dans ce roman, apparaît la deuxième vision de l'arbre, sur laquelle se penche ce texte.

L'intrigue du roman n'impressionne guère par son flot d'événements ou son degré de complexité. Serge Mouret, fils de François Mouret et de Marthe Rougon (dont le mariage avait relié la branche légitime des Rougon avec la lignée bâtarde des Macquart), est, dès sa plus tendre enfance, profondément religieux. Aussi, parvenu à l'âge d'adolescence, devient-il un mystique vouant un culte fanatique à la Mère de Dieu. Ordonné prêtre à l'âge de vingt-cinq ans, il commence à exercer son ministère dans une paroisse des Artauds, un petit village situé dans un coin isolé de la Provence, habité par une poignée de gens simples aux mœurs assez relâchées par rapport à la morale traditionnelle, comme en témoigne le grand nombre d'enfants illégitimes. Serge, que toutes les choses terrestres – et en particulier la sexualité humaine – rebutent et effraient, vit dans son monde à lui, n'essayant en aucune façon d'approcher ses paroissiens ; son exaltation religieuse augmente au point d'atteindre, un soir d'été, une sorte de paroxysme qui le conduit à l'inconscience et à l'amnésie. Suite à l'intervention de son cousin, médecin et universitaire, Pascal Rougon, il se rend à Paradou, dans une ancienne propriété abandonnée entourée d'un magnifique jardin. Croyant aux pouvoirs guérisseurs de la nature, Pascal le confie à la tutelle du garde du domaine, nommé Jeanbernat, et de sa nièce, Albine – une jeune fille pleine de joie et de santé³⁵. Albine et Serge, qui à la suite de la maladie a complètement oublié sa condition de prêtre passent ensemble toute la convalescence du jeune homme ; bientôt un profond sentiment mutuel naît entre eux, dont la nature sensuelle et charnelle – bien qu'ils n'aient aucune expérience érotique – se fait sentir de plus en plus fort. La puissance de la nature qui s'exprime à travers les voix de la végétation luxuriante du jardin, les conduit à l'épanouissement amoureux sous le plus grand et le plus bel arbre de Paradou. L'idylle ne dure cependant qu'un instant, car finalement Frère Archangias, catéchiste fanatique de la paroisse, trouve Serge dans le jardin, l'appelle à la conscience et l'exhorte à reprendre ses fonctions de curé. Serge quitte Albine, se vouant à sa vocation encore plus fort qu'avant sa maladie ; dévastée, Albine se suicide. Dans les dernières phrases du roman, le lecteur apprend que le retour de Serge à la religion a fini par anéantir non pas un, mais deux êtres humains, car Albine était enceinte.

³³ Dans presque tous les textes critiquant le roman, apparaît l'adjectif « scabreux ».

³⁴ H. Mitterrand, *Zola*, vol. II : *L'homme de Germinal (1871-1893)*, Fayard, Paris 2001, pp. 223-224.

³⁵ Le nom de l'héroïne, dérivé directement de l'adjectif latin *alba* – blanc, suggère avec éloquence sa virginité physique et spirituelle.

Dans la partie centrale de l'œuvre, toute trace du sacerdoce de Serge et de ses traits associés disparaît : il reprend conscience après une fièvre de plusieurs jours comme un nouvel être, dans les bras d'une jeune femme qui d'abord l'entoure de soins tout maternels, pour devenir ensuite sa maîtresse. Le fond de toile de cette métamorphose de « l'homme de Dieu » en « homme de la nature » est le jardin de Paradou, un lieu extraordinaire, véritable empire de signes et de symboles, qui par la similitude évidente de son nom avec le mot « Paradis » devient une sorte d'Eden, un théâtre d'amour de la nouvelle Ève et du nouvel Adam.

Paradou est une véritable « mer de verdure »³⁶, qui, libéré des chaînes de la volonté humaine, vit « [...] avec une extravagance de bête heureuse, lâchée au bout du monde, loin de tout, libre de tout. C'était une débauche telle de feuillages, une marée d'herbes si débordante, qu'il était comme dérobé d'un bout à l'autre, inondé, noyé » (p. 156). Le lieu ainsi décrit n'est pas seulement une fantasmagorie de l'auteur, mais une réminiscence de sa jeunesse à Aix-en-Provence³⁷. Un grand parc touffu, devenu forêt vierge, taillis impénétrable recouvert d'une « débauche » de végétation (p. 55), parmi laquelle on ne pouvait voir que par ci par là des vestiges de l'ancien jardin à la française : parterre de fleurs, massif de rosiers, rocaille, verger, étang, grotte artificielle, ruisseaux et prairies, témoignage de la toute-puissance de l'« âpre nature » qui a remporté ici une victoire totale sur la civilisation. Au milieu de cet océan de plantes, le seul – à côté des ruines de l'ancien palais détruit par le feu – vestige d'une résidence humaine est un pavillon de jardin qui sert de logement à Albine et où elle veille sur Serge malade. Dans l'intention de l'auteur, ce jardin devait devenir un microcosme végétal particulier ; à cet effet, Zola :

[...] avait accumulé une collection de noms de fleurs, de fruits, d'arbres, d'insectes et d'oiseaux, pour beaucoup empruntés à un ouvrage de botanique. Pour ne pas tricher avec la réalité, et surtout pour avoir vu les plantes de Paradou, il avait même fréquenté les expositions d'horticulture. Et dans le même temps, il lisait la Genèse pour tapisser ses évocations de réminiscences bibliques, faisant de Serge et d'Albine les symboles de l'originelle et éternelle histoire de l'humanité³⁸.

Ce décor alimentera la tendresse des deux amants, enrichira leur fascination platonique d'éléments sensuels : odeurs, couleurs, sons, saveurs et textures qui, libérant en eux une excitation jusque-là inconnue, les conduiront progressivement à un assouvissement amoureux : « Je les lâche dans le jardin ; et à chaque promenade, je les montre plus charnellement amoureux, s'avançant peu à peu vers la faute », écrit l'auteur³⁹. Dans l'univers symbolique de la végétation luxuriante du jardin, les arbres occupent une position particulière ; c'est à l'un d'entre eux, à l'arbre géant

³⁶ É. Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, Charpentier et Cie, Paris 1875, p. 218. Toutes les citations du roman proviennent de cette édition et seront désormais marquées dans le texte avec le numéro de page mis entre parenthèses.

³⁷ C'est l'un des sites de randonnée préférés de Zola adolescent – le domaine Gallice, situé à l'ouest d'Aix. Cf. H. Mitterrand, *Zola*, vol. II, *op. cit.*, p. 228.

³⁸ *Ibid.*, p. 229.

³⁹ Notes de l'auteur du dossier préparatoire du roman, citées d'après: H. Mitterrand, *Zola*, vol. II, *op. cit.*, p. 229.

qu'Albine recherche inlassablement, que le narrateur confie le rôle du théâtre ainsi que celui du *spiritus movens* de la « faute » éponyme.

La quête d'Albine reste enracinée dans une vieille légende d'un amour passionné ayant uni un des anciens propriétaires avec une dame mystérieuse ; le lointain écho de leur passion semble encore planer sur le jardin et le pavillon, et surtout hanter la chambre de Serge, une ancienne alcôve pleine de peintures érotiques mangées par le temps, de sculptures de cupidons nus et de meubles dans « les couleurs fanées » desquels « il y avait comme un attendrissement amoureux » (p. 195). Les amants mythiques auraient trouvé dans le jardin un lieu insolite et magique, où « l'homme est parfaitement heureux [...] Un endroit [...] si merveilleusement beau, qu'on y oublie le monde entier (p. 195) » ; un « arbre géant [qui] touchait aux étoiles » (p. 376) serait son point central. Pour Albine, cette « retraite enchantée » (p. 196) devient un Saint Graal particulier du jardin de Paradou ; une sorte de contrainte interne, « un entêtement muet de femme qui s'est juré de trouver » (p. 253) la pousse à la quête. La force magique de ce coin combine la puissance d'Éros et de Thanatos : atteignant de ses branches hautes le soleil, l'arbre jette en même temps une « ombre dont le charme fait mourir » (p. 197), et, selon Albine, c'est sous ses branches que la dépouille de la mystérieuse maîtresse légendaire serait inhumée, ce qui en fait un univers à la fois chthonique, tellurique et uranique⁴⁰. Même si Serge avertit sa bien-aimée que « Ça doit être défendu de s'asseoir sous un arbre dont l'ombrage donne un tel frisson » (p. 197), et qu'Albine elle-même sait que « c'est défendu » (p. 200), l'arbre mythique a à tel point assujéti son imagination qu'à chaque flânerie elle s'éloigne davantage de son compagnon pour plonger dans des touffes de la végétation.

Le comportement obsessionnel de la fille introduit un élément de tension et d'anxiété dans l'action qui s'intensifie avec le désir croissant mutuel et inconscient – ou plutôt subconscient – des personnages. L'écrivain dose habilement cette tension en usant d'une sorte de *trompe-l'œil*, procédé destiné à troubler les personnages et le lecteur. Car, voilà qu'un jour, Albine et Serge arrivent dans un coin du jardin couvert de vieux arbres. L'endroit ressemble à une majestueuse cathédrale : « Les troncs [...] alignaient à l'infini des enfoncements de colonnes. Au loin, des nefs se creusaient avec leurs bas-côtés [...]. Un silence religieux tombait des ogives géantes [...]. Ils écoutaient la sonorité de leurs pas, pénétrés de la grandiose solitude de ce temple » (p. 225). Compte tenu des énumérations et du répertoire quasi-commercial des diverses espèces de fleurs, d'arbustes et d'animaux qui ne cessent d'apparaître dans le roman, on pourrait s'attendre ici à une espèce d'inventaire dendrologique ; pourtant, la description des arbres qui y poussent semble rejeter toute règle mimétique, soumettant tous les végétaux sans exception à une sorte de personnification poétique : les érables, les frênes, les charmes et les cornouillers ressemblent à un « peuple de colosses, une foule d'une douceur fière, des bonhommes héroïques », les ormes ont « des corps énormes », les aunes et les bouleaux « [cambrent] des tailles minces, [abandonnent] au vent des chevelures de grandes déesses » (p. 225), etc. Albine et Serge étaient convaincus que « c'était là certainement que devait se

⁴⁰ Cf. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 62.

trouver l'arbre tant cherché dont l'ombre procurait la félicité parfaite. Ils le sentaient proche, au charme qui coulait en eux, avec le demi-jour des hautes voûtes » (p. 225). Le moment culminant de la scène se produit lorsque, dans les profondeurs de cet extraordinaire temple boisé, les amoureux découvrent un caroubier qui avait atteint une taille incroyable, une véritable « Babel de feuillages » (p. 226). Cependant, la tension chute rapidement quand il s'avère qu'ils n'ont pas « senti là le bonheur surhumain qu'ils cherchaient » (p. 227), et dont la nature leur est toujours inconnue.

Désormais, l'ombre de l'arbre tant désiré semble s'étendre sur leur relation ; leur anxiété continue d'augmenter, tandis que s'intensifie le processus d'influence sur les personnages des symboles et des signes. Les impressions de tous les sens ressenties par les deux amants s'intensifient et chaque stimulus est synesthésique : la vue des vieux meubles semble évoquer l'odeur du parfum et l'écho des soupirs d'amour, et la senteur intense des fleurs et des herbes fait que les peintures altérées du pavillon retrouvent soudainement leurs couleurs et semblent reprendre vie. Le jardin travaille constamment, quoique discrètement, sur la « maturation sensuelle » des deux amants ; au cours de cette période Albine se mue d'une « enfant joueuse » (p. 254) en une séduisante tentatrice : « elle sentait si bon, elle était si sonore de vie qu'il [Serge] la respirait, qu'elle entraînait en lui autant par l'ouïe que par la vue » (p. 254), et Serge, autrefois fervent fanatique de la pureté de la Vierge Marie, remarque soudain « les nudités des peintures » du pavillon, qui « lui donnent des rêves fous », et dont il ne garde au réveil qu'une inquiétude nerveuse. Il se croit malade de nouveau (p. 251).

Lorsque la tension entre les personnages devient insupportable, la jeune femme trouve inopinément l'« arbre du bonheur ». C'est sans doute un autre effet du jardin, une miniature de toute la nature, qui dès le début seconde Albine et Serge dans leur amour. En un sens, Paradou a fini par conclure que les amants ne devaient plus être tourmentés et a décidé de leur montrer clairement l'endroit qu'ils désiraient. En témoignent les paroles d'Albine, conférant à la fin de sa quête un décor de conte de fées : les plantes « avaient toutes l'air de [la] pousser de ce côté », les animaux et les oiseaux « s'en mêlaient aussi [...] pour [l'] inviter à [les] suivre » (p. 257). Il en va de même, quand Albine exhorte Serge hésitant à l'accompagner dans ce coin : « Le parc entier les poussait doucement » (p. 259) vers un endroit où, selon Albine, « quelque chose de céleste » allait descendre sur eux (p. 258).

Selon Władysław Kopaliński, un arbre est « parmi les plantes l'équivalent d'un lion entre les animaux (la plante la plus puissante) »⁴¹. L'objet de recherche d'Albine a sans aucun doute été présenté dans ce rôle. Dans le silence et l'immobilité du jardin, au moment où deux jeunes s'en approchent, se fait pleinement sentir l'empire du majestueux géant de bois qui est « le doyen du jardin, le père de la forêt, l'orgueil des herbes, l'ami du soleil », noyé « d'une ombre si épaisse qu'on ne pouvait en distinguer l'essence » (p. 261). Cet arbre s'apparente au pilier central d'un immense temple en forme de rotonde, recouvert d'une voûte de feuilles et rempli de demi-jour, de « limpidité verdâtre » (p. 400). Mais ce qui coupe le souffle à Albine

⁴¹ Cf. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op. cit., p. 71.

et à Serge, qui le regardent, ce n'est pas tant sa beauté exceptionnelle, mais sa puissance extraordinaire ; c'est un arbre-symbole, ou plutôt un arbre-conglomérat de symboles : il combine non seulement des caractéristiques telluriques et cosmiques, puisant à la fois dans les quatre éléments (les racines sont plongés profondément dans le sol et ont besoin d'eau, tandis que la couronne baigne dans les rayons du soleil et dans l'air⁴²), mais surtout « un arbre de vie » (p. 257), incarnation impressionnante de la fertilité : « Sa sève avait une telle force qu'elle coulait de son écorce ; elle le baignait d'une buée de fécondation » (p. 261). Si nous supposons que le tronc a généralement une signification phallique, tandis qu'un arbre branchu et ombrageant le sol est souvent perçu comme féminin voire maternel⁴³, l'arbre de Paradou mêle parfaitement les éléments masculins et féminins, le *yin* et le *yang* : c'était « la virilité même de la terre » (p. 261), tandis que « [ses] reins [...] craquaient, ses membres se roidissaient comme ceux d'une femme en couches » (pp. 261–262). Ainsi représenté, avec un tronc « qui respirait comme une poitrine » et des branches « qu'il étendait au loin, pareils à des membres protecteurs » (p. 261), l'arbre acquiert quasiment le statut d'un nouveau personnage romanesque, doté non seulement de vie, mais aussi de force motrice : après tout, c'est le jardin qu'il « régit » qui pendant des semaines « s'était prêté au lent apprentissage de leur tendresse. Puis, au dernier jour, il venait de les conduire dans l'alcôve verte » (pp. 264–265), au pied de l'arbre, où leur amour a connu l'assouvissement.

La description complète de l'arbre s'appuie sur le chevauchement de deux champs sémantiques. Le premier est le vocabulaire associé à la passion, à la passion amoureuse : l'ambiance sous les branches évoque les « langueurs d'alcôve », dans l'immobilité des branches se fait entendre un long « un balbutiement d'amour à peine distinct, tombant brusquement à un grand spasme muet » (p. 400), et la sueur de vie qui coule de son écorce, exhale « la mollesse d'un désir » (p. 262) faisant en sorte que toute la clairière « [pâlit] d'une jouissance » (p. 262). Le deuxième champ sémantique correspond au vocabulaire lié à la dévotion, à la ferveur religieuse, utilisé de manière plutôt surprenante, pour ne pas dire malicieuse : autour de l'arbre « Il n'y avait plus qu'un grand silence frissonnant, une attente religieuse » (p. 260), il était au cœur d'un « tabernacle de silence et de demi-jour », et l'air sous ses branches ressemblait au « cristal d'une source » (p. 261). Face à une telle description, ainsi qu'aux images antérieures illustrant la montée progressive, quoique inconsciente, du désir des héros, la phrase toute laconique, simple et limpide qui clôt la scène, et boucle aussi – symboliquement – tout le chemin des amoureux vers l'Ultima Thulé de leur amour, gagne toute sa force : « Albine se livra. Serge la posséda » (p. 266).

Une interprétation de *La Faute de l'abbé Mouret* en termes d'attaque contre le célibat, considéré comme une institution oppressive et incompatible avec la nature, serait certainement trop réductrice. La position de la critique polonaise des années 1880 voyant dans ce « roman plein de fantaisie » une nouvelle incarnation du topos du paradis perdu⁴⁴ semble également privée de sagacité. À l'opposée, y voir – à l'ins-

⁴² Cf. *ibid.*, p. 74.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ J. Mien, *Obraz współczesnej literatury francuskiej*, op. cit., p. 41.

tar de Jules Barbey d'Aureville – une « apothéose du rut universel dans la création. [...] la divinisation dans l'homme, de la bête, [...] l'accouplement des animaux [...] »⁴⁵ serait certainement une exagération reflétant l'attitude hostile des cercles ultra-catholiques envers un Zola-athée qui n'a d'autre religion que celle de l'humanité en tant que telle. Il semble que ce roman soit avant tout une apologie de l'amour, sentiment que tout être humain se voit permis de ressentir, une composante naturelle et en même temps la force motrice de l'existence humaine lui conférant un sens. C'est aussi l'apologie de la vie, dont le symbole le plus important est « l'arbre du bonheur ». À cette vie qui pour un naturaliste demeure une valeur suprême, absolue et universelle, Serge renonce de bon gré pour retrouver le monde du mysticisme. Déterminé à devenir sourd aux voix de la nature et à se couper complètement de la réalité, il rejette tout ce qui, selon l'auteur, distingue la vie de la végétation.

*

L'arbre généalogique des Rougon-Macquart présente un schéma complexe qu'Henri Mitterand qualifie de « thermodynamique [...] du sang, de l'hérédité, des désirs et des destinées »⁴⁶, et que le Dr. Pascal commente en ces mots dans le dernier volume de la saga : ce qui se trouve là « [...] c'est un monde, une société et une civilisation, et la vie entière est là, avec ses manifestations bonnes et mauvaises [...] »⁴⁷. Ce commentaire permet de relier les deux aspects de l'arbre analysés ici. « L'arbre de vie » de *La Faute de l'abbé Mouret* peut être considéré comme un reflet, un écho, une projection d'un arbre généalogique : sa présence fantasmagorique imprègne toute l'histoire d'Albine et de Serge, tout comme la présence de l'arbre généalogique imprègne la structure du cycle ; sa recherche se complique constamment, tout comme se complique le schéma de parenté de la famille romanesque ; enfin, réalisant triomphalement « l'entrée [des amants] dans l'éternité de la vie » (p. 267), l'arbre de Paradou les inscrit dans la dialectique de l'existence humaine, dans « la vie qui coule en torrent, qui continue et recommence [...] »⁴⁸. Dans les catégories sémiotiques, nous recevons ainsi le schéma suivant : le signe iconique renvoie à l'univers des signes indiciels (c'est-à-dire des personnages, y compris de « l'arbre de vie » personnifié), et ceux-ci à leur tour – à la sphère symbolique, aux « bonnes et mauvaises manifestations de la vie ». Au moins, telle pourrait être « l'intention potentielle du lecteur ».

Ainsi, les deux visions de l'arbre présentées ici – « sociale » et « naturelle » – expriment l'idée artistique et philosophique globale de Zola, celle d'apprendre et de présenter la vie. Car le *credo* ontologique de l'écrivain, exprimé par son *alter ego* romanesque – le Dr Pascal – se lit comme suit : « Connais donc la vie, aime-la, vis-la telle qu'elle doit être vécue : il n'y a pas d'autre sagesse »⁴⁹.

⁴⁵ J. Barbey d'Aureville, « *La Faute de l'abbé Mouret* par M. Émile Zola », *Le Constitutionnel*, 19 avril 1875; cité d'après : A. Pagès, O. Morgan, *Guide Émile Zola, op. cit.*, p. 245.

⁴⁶ H. Mitterand, *Zola*, vol. I, *op. cit.*, p. 732.

⁴⁷ É. Zola, *Docteur Pascal*, Bibliothèque-Charpentier, Paris 1906, p. 87.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 263.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 68.

Bibliographie

- Barbey d'Aurevilly Jules, *Les Œuvres et les Hommes (3^e série) – XVIII. Le roman contemporain*, Lemerre, Paris 1902.
- Becker Colette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Dunod, Paris 1998.
- Becker Colette, Gourdin-Servenière Gina, Lavielle Véronique, *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque*, Laffont, Paris 1993.
- Buczyńska-Garewicz Hanna, « Znak i interpretacja. Semiotyka Peirce'a i hermeneutyka Heideggera », *Studia Filozoficzne* 1978, n° 8–9, pp. 33–46.
- Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Laffont, Paris 1982.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2003.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Markowski Michał Paweł, « Interpretacyjne rEColekcje », *Znak* 1996, n° 12, pp. 128–135.
- Mien Juliusz, *Obraz współczesnej literatury francuzkiej*, Biblioteka Warszawska 1881, n° 1, pp. 29–44.
- Mitterand Henri, *Autodictionnaire Zola*, Omnibus, Paris 2012.
- Mitterand Henri, *Zola, vol. I : Sous le regard d'Olympia (1840–1871)*, Fayard, Paris 1999.
- Mitterand Henri, *Zola, vol. II : L'homme de Germinal (1871–1893)*, Fayard, Paris 2001.
- Pagès Alain, Morgan Owen, *Guide Émile Zola*, Éditions Ellipses, Paris 2002.
- Suwała Halina, *Emil Zola*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1968.
- Zola Émile, *Doktor Pascal*, traduit par Nina Gubrynowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961.
- Zola Émile, *Grzech księdza Mouret*, traduit par Izabella Rogozińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.
- Zola Émile, *Mes Haines*, Faure, Paris 1866.
- Zola Émile, *Pochodzenie rodziny Rougon-Macquartów*, traduit par Krystyna Dolatowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.

Résumé

L'article analyse deux formes que prend le motif de l'arbre dans *Les Rougon-Macquart*, série de romanesque d'Émile Zola. La première, celle que l'on peut appeler « sociale » correspond à l'arbre généalogique des personnages formant la famille romanesque ; la création de cet arbre et la préparation d'informations détaillées sur chaque héros et ses destinées ont précédé le début des travaux sur la série, ce qui en fait de lui une sorte de sa pré-structure. La deuxième forme sous laquelle l'arbre apparaît dans les textes analysés est la forme « naturelle », associée à la nature (l'arbre comme plante) et saturée de symboles liés à l'amour et à la fertilité. Les deux formes partagent une référence à la vie comme valeur suprême et thème de base de la littérature naturaliste.

Diegetyczna pra-struktura i teatr miłosnej pełni, czyli dwie odsłony drzewa w cyklu powieściowym Émile'a Zoli *Rougon-Macquartowie*

Streszczenie

Artykuł analizuje dwie formy, jakie przybiera motyw drzewa w cyklu powieściowym Émile'a Zoli *Rougon-Macquartowie*. Pierwszą z nich, którą można nazwać „społeczną”, jest drzewo genealogiczne postaci tworzących powieściową rodzinę; sporządzenie tego drzewa i przygotowanie szczegółowych informacji na temat każdego bohatera i jego losów poprzedziło rozpoczęcie pracy nad cyklem, co czyni z niego rodzaj pra-struktury całej serii. Drugą formą, w jakiej drzewo pojawia się w analizowanych tekstach, jest forma „naturalna”, związana z przyrodą (drzewo jako roślina) i nasycona symboliką dotyczącą miłości i płodności. Obie formy łączy odniesienie do życia jako nadrzędnej wartości i podstawowego tematu literatury naturalistycznej.

A diegetic “pre-structure” and the scenery of love consummation: two images of a tree in Émile Zola’s *Rougon-Macquart* series

Abstract

The paper analyses two images of a tree which occur in Émile Zola’s novel series *The Rougon-Macquart*. The first, which might be called a “social” one, is the genealogical tree of all the characters belonging to the fictive family. The preparation of the tree and of numerous details concerning each of the protagonists anticipated the writing of the novels; this is why the tree may be considered as a “pre-structure” of the entire series. The second image of a tree in Zola’s works is a “natural” one, connected to the universe (tree as a plant) and impregnated with many symbols referring to love and fertility. Both images converge in their relation to life as a crucial value and the main theme of the Naturalist writings.

Mots clés : Zola, *Les Rougon-Macquart*, arbre, généalogie, vie

Słowa kluczowe: Zola, *Rougon-Macquartowie*, drzewo, genealogia, życie

Keywords: Zola, *The Rougon-Macquart*, tree, genealogy, life

Anna Kaczmarek-Wiśniewska – dr hab. romanistka, pracownik Instytutu Kultury i Języka Francuskiego Uniwersytetu Opolskiego. Zainteresowania naukowe: powieść i nowelistyka realistyczna i naturalistyczna, w szczególności twórczość Émile'a Zoli; cywilizacja życia codziennego w XIX wieku; zagadnienia przekładu literackiego. Autorka dwóch monografii: *L'image de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola* (Opole 2012), *La vie quotidienne à Paris suivant les chroniques d'Émile Zola: un regard oblique* (Opole 2017), oraz około 50 artykułów naukowych opublikowanych w Polsce i za granicą (Francja, Kanada, Czechy, Słowacja).