

ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA
Université d'Opole

L'éveil des sens et la nature complice chez Zola et Maupassant

The Awakening of Senses and Nature as a Plotter in Zola's and Maupassant's Works

Abstract

The paper discusses the problem of the awakening of senses and sensuality, with a visible connivance of nature, in characters of two novels belonging to the Realist/Naturalist movement. In Emile Zola's *The Sin of Father Mouret* (1875), a fanatic priest having forgotten his clerical condition falls in love with a virgin girl who grew up in a savage garden. They are both involved in an erotic game set up by plants and animals living in the garden that want them to know the carnal aspect of love and push them to a physical close-up. In this way, the garden, named the Paradou, becomes both a kind of new Eden and an inferno of lust. In Guy de Maupassant's *Mont-Oriol* (1887), a young and naïve aristocratic wife of a banker is seduced by a lady-killer in the wonderful landscape of Auvergne which makes her open for new sensations and new experiences. The sensual influence of air, water and earth makes the adulterous spouse discover sexual pleasure and transforms her from a girl into a mature woman.

Keywords: Zola, Maupassant, sense, nature, connivance

Reprenant la définition de Diderot, l'*Encyclopædia Universalis* (1992, vol. 16: 33) définit le naturalisme – au sens propre – comme « une doctrine athée qui ne reconnaît d'autres principes que les lois ou forces de la Nature » ; par conséquent, les naturalistes seraient « ceux qui ont pour métier de bien observer la nature et pour religion unique celle de la nature » (*Encyclopædia Universalis* 1992, vol. 16: 33). En effet, le thème de la nature omnipuissante et victorieuse, l'emportant toujours sur les lois humaines et les entraves de toute religion métaphysique, prend de multiples aspects dans l'œuvre des naturalistes. Deux exemples pertinents exploitant cette thématique peuvent être cités: la cinquième partie des *Rougon-Macquart* de Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, et un roman maupassantien relativement peu connu, *Mont-Oriol* ; tous les deux mettent en œuvre la nature qui tisse tout un réseau de significations symboliques et

joue de nombreux rôles dans l'univers romanesque, ce qui l'érige en une quasi-protagoniste responsable en grande mesure de la suite des choses.

Effectivement, dans les romans en question, la nature devient complice d'une passion amoureuse qui, dans les deux cas, est frappée d'interdit: chez Zola, il s'agit d'un sacrilège que constitue l'amour entre un jeune prêtre, Serge Mouret, et Albine, une jeune fille élevée loin des conventions de la vie sociale, dans un jardin sauvage où leur liaison s'épanouit ; tandis que le roman de Maupassant présente l'histoire d'une relation adultérine entre une jeune épouse aristocrate, Christiane Andermatt, et un coureur, Paul Brétigny, relation ayant pour décor le paysage à la fois doux et majestueux d'Auvergne. L'accomplissement des deux liaisons, lors duquel s'éveillent les sens des protagonistes – et surtout ceux des deux jeunes femmes –, se fait au sein de la nature qui en est en quelque sorte le catalyseur, et la végétation, les arbres en particulier, véhicule tout le désir latent qui explose dans un univers idyllique, pour bientôt s'éteindre.

Les deux romans répondent doublement à l'exigence réaliste et naturaliste qui impose à la diégèse romanesque la nécessité de donner une parfaite « illusion de la réalité ». Non seulement les deux lieux d'action sont décrits avec un grand soin des détails, surtout ceux qui donnent du relief à la « couleur locale » (ce qui les rend parfaitement « probables » aux yeux du lecteur); mais, en plus, ils constituent tous les deux des réminiscences des expériences personnelles des auteurs, ce qui leur ôte quasi totalement leur caractère de lieu de fiction. En effet,

(...) pour le Paradou, [Zola] se servait des souvenirs qu'il avait gardés d'un des lieux favoris de ses escapades aixoises : le domaine de Gallice, à l'ouest d'Aix-en-Provence, sur la route de Roquefavour. A ses yeux d'enfant, le grand parc touffu de la propriété avait pris des proportions de forêt vierge (...) (Mitterand 2001: 228).

Si Zola munit un lieu réel d'un nom et de dimensions fictives, Maupassant va même plus loin dans la recherche de la vraisemblance de son univers : Normand par sa naissance et par l'attachement porté à sa région natale, il place l'action de son troisième roman, « le plus balzacien » (Vial 1954: 526) de tous, dans le cadre d'une station thermale située à Châtelguyon en Auvergne, dans laquelle, étant donné ses problèmes de santé qui ne cessent de s'aggraver depuis 1880, il décide d'aller faire une cure en 1883, puis de répéter l'expérience en 1885 et 1886 (Troyat 1989: 144). Le Paradou de Zola relève donc d'un voyage sentimental au pays de la jeunesse romantique¹ de l'auteur, ce qui se reflétera dans l'aspect fantasmagorique que prennent souvent ses descriptions ; tandis que l'Enval de Maupassant peut être considéré comme un « coin de la réalité » vu à la fois par les yeux d'un « curiste » (qui garde tous les détails des lieux, y compris la toponymie) et d'un grand paysagiste qui, tout en rejetant « le fond éternel des romantiques, la nature animée par l'âme » (Morand 1942: 92), n'en voue pas moins « un culte primitif pour l'arbre, pour la mer, pour la forêt, pour l'eau » (Morand 1942: 92).

Or, voilà à peu près tous les points de convergence de l'intrigue et de la diégèse des deux romans. Douze ans à peine séparent la publication des deux livres : *La faute de l'abbé Mouret* a été publié en 1875, tandis que *Mont-Oriol* est sorti en librairie en 1887 ; ce décalage peu significatif engendre pourtant des différences considérables dans la construction des deux tableaux et dans la tâche que les auteurs assignent à la nature. La présente esquisse se propose d'analyser ces différences grâce à l'observation de

1 Adolescent, Zola était passionné par les œuvres de Hugo, de Sand, de Musset et par les tableaux de Gustave Doré. Ayant ensuite pris ses distances, il reconnaîtra pourtant, tout au long de sa vie, l'influence que le romantisme a exercé sur sa personnalité et son œuvre, se classant dans une génération « gangrené[e] de romantisme jusqu'aux moelles » (cf. Becker, Gourdin-Servenièrre & Lavielle 1993: 370).

la place effective et le vrai rôle de cette dernière dans le développement, l'accomplissement et la mort des deux liaisons décrites.

1. « C'est le jardin qui a voulu la faute »²

Il sied d'abord de constater que, chez Zola, on peut parler de l'éveil des sens des deux protagonistes unis par la passion, éveil que la nature a secrété et vers lequel elle a mené les deux jeunes gens innocents et inconscients. En effet, la sensualité est totalement absente autant dans la vie de Serge Mouret, jeune prêtre mystique qui voue une dévotion particulière à la Vierge Marie, que dans celle d'Albine, une sauvageonne retirée du pensionnat de jeunes filles et élevée par son oncle dans le jardin superbe du Paradou, une propriété abandonnée dont la nature s'est emparée au point d'en éliminer presque tous les vestiges de l'activité humaine. Dans ce jardin, tel un Eden, l'abbé Mouret, tombé gravement malade à la suite d'un élan extatique et ayant perdu tout souvenir de sa prêtrise, est soigné par Albine grâce à qui il renaît à la vie. Un sentiment profond naît bientôt entre eux, d'abord platonique, puis de plus en plus sensuel, sans qu'ils comprennent pourtant ce qui se passe entre eux. Le moment culminant du roman semble comme dédoublé, comprenant une montée au paradis, puis une chute brutale dans les enfers : Albine et Serge consomment leur amour au pied d'un arbre légendaire, dit arbre de félicité parfaite, et un instant après, Serge est retrouvé par le Frère Archangias, dirigeant impitoyable de l'école de la paroisse, qui rappelle au jeune prêtre sa vocation et ses devoirs, l'accable de remords et l'emmène hors du jardin. Les tentatives d'Albine de reconquérir son amant s'avèrent infructueuses : l'abbé, ayant regagné tout son fanatisme d'avant, repousse définitivement son ex-maîtresse. Celle-ci, enceinte, décide de se suicider, ce qu'elle réalise en s'asphyxiant avec des fleurs du Paradou.

Le premier piège dans lequel tombent les deux jeunes gens est celui de leur innocence. Chez Serge, l'état de chasteté absolue est en quelque sorte le résultat d'un choix délibéré : sa piété fanatique, son exaltation mystique le font rêver de se détacher complètement des affaires terrestres, de « se boucher les oreilles aux bruits du monde, vivre dans le sommeil des saints », devenir « aveugle, sourd, chair morte » (Zola [1875] 1969: 30) ; par conséquent, il ressent un dégoût quasi-organique pour la « nature damnée » et a « une horreur de la sensation physique » (Zola [1875] 1969: 30). Ce qui provoque chez lui un malaise tout particulier, c'est le côté charnel de l'amour humain, cette « ordure », comme il a l'habitude de l'appeler ; lui-même s'en croit purgé, il « se sent (...) féminisé, rapproché de l'ange, lavé de son sexe, de son odeur d'homme » (Zola [1875] 1969: 132). Il ne se rend point compte de l'ambiguïté de sa dévotion pour la Vierge, cachant en réalité une sexualité ignorée, ou plutôt refoulée ; le vocabulaire de ses réflexions et de ses prières en est une preuve indéniable : il nomme Marie sa « chère maîtresse », il vit, devant sa statue, des « heures de volupté divine », il a le « souffle entrecoupé de [la] passion » (Zola [1875] 1969: 110) quand il s'adresse à elle. Quant à Albine, « une drôle de gamine » selon l'expression du docteur Pascal (Zola [1875] 1969: 64) dont le prénom, issu du latin *alba* (blanche), constitue une allusion très nette à sa virginité, elle grandit loin des principes qui règlent la vie des jeunes filles de l'époque : élevée dans le Paradou, poussant, comme le jardin, entièrement libre de toute entrave, elle a, à seize ans, une allure un peu sauvage, mais gaie, saine et forte, et son esprit ne semble point préoccupé par l'amour et ses problèmes. S'étant comme fondue dans le jardin qu'elle adore et qu'elle connaît mieux que personne, elle

2 Zola [1875] 1969: 271.

devient elle-même une sorte de fleur : lorsqu'elle apparaît pour la première fois devant les yeux de Serge, elle lui paraît « troublante », étant « comme un grand bouquet d'une odeur forte » (Zola [1875] 1969: 60–61). C'est par suite de cette « étroite parenté, et parfois même (...) l'identification de la femme avec la nature » (Segarra 1995: 83), très forte et très visible tout au long du roman, qu'Albine « deviendra l'instrument inconscient des forces de la nature qui tenteront de vaincre les convictions religieuses de l'abbé » (Segarra 1995: 84)³. Cette équivalence de la femme et de la nature, second piège tendu aux amoureux, comprend d'ailleurs un deuxième volet, car Albine est non seulement « végétalisée », mais aussi « animalisée » par le narrateur : elle s'en va « d'un bond de chèvre » et disparaît dans le jardin « au galop d'une bête folle » (Zola [1875] 1969: 62).

Enfin, le troisième et ultime piège qui attend les amoureux est le Paradou lui-même, son caractère insolite, sa végétation, sa faune, son ambiance générale. Car il ne s'agit pas d'un jardin quelconque que la nature a réussi à arracher à l'homme. C'est un jardin « tout à la fois paradisiaque et terrifiant, luxuriant et luxurieux, enchanté et infernal, orgiaque et maléfique, où partout rôdent en même temps la jouissance et la mort » (Mitterand 2001: 236). La végétation touffue, poussant librement depuis plus d'un siècle, forme « un tel gâchis de verdure, (...) une débauche telle de végétation, que l'horizon entier n'était plus qu'un épanouissement » (Zola [1875] 1969: 61). En effet, l'élan épique de l'écrivain, combiné avec le souci de vraisemblance, étourdit presque le lecteur par des listes de noms (y compris latins) et des descriptions minutieuses de centaines d'espèces de fleurs, d'arbres et de plantes de toutes sortes ; face à cet épais catalogue d'horticulture, on se sent comme submergé par la masse végétale odorante et bariolée. Cette flore folle, abritant des milliers d'animaux et d'insectes et cachant le légendaire « arbre de félicité » qu'Albine ne cesse de chercher, n'est point innocente : les descriptions des divers coins du jardin sont sexualisées dans un degré qui grandit au fur et à mesure que s'intensifie la tension érotique entre les amoureux ; le Paradou « était une grande caresse », il « n'avait plus honte (...) vivant tout nu, (...) étalant l'effronterie innocente », entourant Serge et Albine d'une « grande volupté » (Zola [1875] 1969: 251–252). C'est que, comme l'observe Sylvie Collot,

Chez Zola, la description d'un paysage se substitue souvent à la relation de l'acte érotique. Ce déplacement permet de contourner un interdit à la fois moral et esthétique. (...) C'est à l'espace environnant qu'il revient de prendre en charge la responsabilité du désir, afin d'innocenter les amoureux de ce qui ne peut être que faute et chute. Le paysage métaphorise la sexualité qui ne saurait s'énoncer de façon explicite dans le récit. (Collot 1993: 4)

C'est dans ce royaume des désirs que le narrateur laisse ses héros: « Je les lâche dans le jardin; et à chaque promenade, je les montre plus charnellement amoureux, s'avancant peu à peu vers la faute »⁴.

Dans le roman zolien, la nature agit en quelque sorte à travers la femme. Albine est très jeune et vierge mais elle semble mûrir plus vite que son compagnon. La nature fait d'elle une femme avant même qu'elle ne se donne à Serge ; c'est elle qui pressent (sans comprendre) ce que le jardin attend d'eux, c'est elle qui continue les recherches de l'arbre de félicité avec un acharnement quasi obsessionnel, et qui ne cesse d'inciter Serge à la suivre. D'une enfant innocente et fraîche, elle se transforme peu à peu en tentatrice : un jour, Serge se rend compte qu'elle « sentait si bon, elle était si sonore de vie, que (...) [t]ous ses sens la

3 D'ailleurs, comme l'observe Henri Mitterand, « (...) si la femme devient plante, les plantes, en retour, se féminisent », les deux devenant ainsi « interchangeables » (Mitterand 2001: 236).

4 É. Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, dossier préparatoire, « Personnages », BNF, Ms., N.a.f. 10294 [s.d.], fasc. 16 à 19.

buvaient » (Zola [1875] 1969: 261). Dans les notes préparatoires précédant l'écriture du roman, l'auteur écrit: « La femme s'éveille en elle avec une puissance sauvage. Elle veut Serge, il lui appartient. (...) Une inconscience absolue, Ève sans aucun sens social, sans morale apprise, la bête humaine amoureuse » (Zola [1875] 1969: 261). Ce qui permet à la critique de constater: « La femme, dans *La faute de l'abbé Mouret*, n'est pas un être social: plutôt quelque animal humain au corps puissant, une créature d'instincts et de pulsions où la nature seule fait entendre sa voix » (Arrou-Vignod 1991: 22). Serge se doute vaguement des sentiments de sa bien-aimée, mais il tâche de les refouler; à ses yeux, Paradou, dont Albine devient peu à peu une incarnation, surgit « avec une impudeur obscène, sadique, où se lit (...) l'effroi de l'homme (...) devant les abîmes et les menaces du sexe » (Mitterand 2001: 236).

Étant donné que le narrateur confie à la nature un rôle analogue à celui du Satan dans la Bible, sa voix ne peut que pousser les amoureux dans les bras l'un de l'autre: « Les parcelles de vie invisibles qui peuplent la matière, les atomes de la matière eux-mêmes, aimaient, s'accouplaient, donnaient au sol un branle voluptueux, faisaient du parc une grande fornication » (Zola [1875] 1969: 272). Enfin, les deux jeunes gens « cédèrent aux exigences du jardin »; après tous les passages métaphoriques décrivant le jardin, « le tentateur, dont toutes les voix enseignaient l'amour » (Zola [1875] 1969: 271), le narrateur n'hésite pas à exprimer cette arrivée des amants à l'Ultima Thulé de leur amour par une phrase aussi laconique que crue: « Albine se livra. Serge la posséda » (Zola [1875] 1969: 272). Ce moment les transforme à jamais: la « stupeur de leur félicité » les mène à un sentiment de « perfection absolue de leur être », de « plénitude »; le jeune homme « s'est réveillé lion », tandis que sa maîtresse devient sa servante: « je suis ta femme, c'est toi qui m'as faite », dira-t-elle (Zola [1875] 1969: 363–364)⁵. Or, ce moment de bonheur est aussi illusoire qu'éphémère: par une brèche dans le mur d'enceinte du jardin, Serge voit soudain la campagne; tout d'un coup, sa mémoire revient, transformant la félicité en remords et désespoir d'un péché mortel. L'arrivée du Frère Archangias brise définitivement le charme qu'Albine et le Paradou avaient exercé sur le jeune homme: en quelques minutes, il redevient l'abbé Mouret, un être asexué; bientôt, « selon les gens des Artaud, [il] sembl[era] avoir redoublé sa sainteté » (Zola [1875] 1969: 304). Le jardin perd désormais son amabilité, sa gaieté, son charme équivoque, devenant froid et indifférent: du coup, « [l]es grandes masses sombres de feuillages gardaient un silence recueilli; les sentiers, où des murs noirs se bâtissaient, devenaient des impasses de ténèbres; les nappes de gazon, au loin, endormaient les vents qui les effleuraient » (Zola [1875] 1969: 415). À Albine, il ne reste plus que « l'agonie muette d'une bête blessée » (Zola [1875] 1969: 415) et la mort sur un lit de fleurs.

2. L'Auvergne, une « grande caresse de la nature »⁶

Peu après la publication de *La faute de l'abbé Mouret*, Maupassant écrivit à Zola:

(...) j'ai trouvé [votre livre] fort beau et d'une puissance extraordinaire, je suis absolument enthousiasmé, peu de lectures m'ont causé une si forte impression (...). [I]l se dégage de chaque page

5 Ces paroles confirment que, selon Zola, c'est à l'homme que « revient la tâche de façonner à son image une compagne qu'on lui a livrée informe et pour ainsi dire inexistante, de l'initier à la vie et à l'amour ». La dépendance sensuelle de celle-ci, « page blanche » qui attend l'« écriture » d'un homme pour s'ouvrir à la vie, est un lieu commun du romantisme, archiconnu grâce aux œuvres de Michelet (cf. Bertrand-Jennings 1973: 10).

6 Maupassant [1887] 1976: 127.

comme une odeur forte et continue (...). Je me suis aperçu que votre livre m'avait absolument grisé, et, de plus, fortement excité ! (Maupassant 1875).

Tout admiratif qu'il soit devant l'œuvre zolienne, Maupassant ne tâche pourtant pas de l'imiter ; désireux d'écrire, selon ses propres mots, « une histoire de passion très exaltée, très ardente et très poétique » (Bancquart 1976: 9)⁷, il confère à la nature une fonction différente : la complicité du paysage, de la végétation et de l'ambiance générale des lieux avec les sentiments des protagonistes reste indirecte, et leur influence sur l'intrigue, quoique visible, demeure plus discrète.

Le roman combine deux pivots de l'intrigue dont l'un, celui de la passion, est établi sur un *decrecendo*, tandis que l'autre, celui des affaires, suit une ligne montante. Christiane Andermatt, fille d'un marquis et épouse d'un banquier entrepreneur, vient en Auvergne pour suivre un traitement contre sa prétendue stérilité. Elle y rencontre un coureur, Paul Brétigny, dont elle s'éprend ; elle se laisse séduire, tombe enceinte et met au monde une fille. Or, à la nouvelle de sa grossesse, son amant la délaisse, pris d'un dégoût invincible autant pour le corps déformé de la jeune femme que pour l'idée de la paternité elle-même. De son côté, le mari de Christiane, William, trouve dans la région un terrain favorable pour ses affaires et lance avec grand succès un nouvel établissement de bains prétendument miraculeux, qui fera encore accroître sa fortune, déjà millionnaire. Ce va-et-vient entre la passion amoureuse et la passion pour l'argent est mené par Maupassant avec une grande habileté, et le thème de la révélation du plaisir sensuel par une femme paraît sous-jacent à la trame du roman.

Christiane est en effet un produit modèle de l'éducation des filles en vigueur à l'époque ; mariée sans amour à un homme avec qui elle reste en relation amicale mais dont elle se moque un peu derrière son dos, elle reste candide, même un peu niaise, ignorant tout de l'éros : « Aucun désir n'agitait son âme, calme comme son cœur (...), aucun désir d'une vie autre, d'émotion ou de passion. Elle se sentait bien, heureuse et contente » (Maupassant [1887] 1976: 106). Avec Brétigny, elle a affaire à un séducteur habile, « (...) expert (...) à toutes les ruses de la galanterie et de la tendresse » (Maupassant [1887] 1976: 132), qui « s'était mis (...) à lui faire sous l'ombre des bois un véritable cours de passion » (Maupassant [1887] 1976: 132). Maupassant semble approuver la conviction que l'homme « fait » la femme ; or, ce lieu commun se trouve, dans le roman maupassantien, soutenu et favorisé par la nature elle-même, qui non seulement offre aux amants un abri à leurs étreintes, mais aussi se charge de la première étape de l'initiation de Christiane aux sensations et aux plaisirs nouveaux en la disposant, la « préparant » à sa liaison avec Brétigny.

Car, si, dans *Mont-Oriol*, la nature ne reste que décor, théâtre, fond, si elle ne « pousse » pas ouvertement les amants, comme c'était le cas chez Zola, mais semble se limiter à leur ménager un climat propice pour l'épanouissement de leur relation, son influence se fait pourtant sentir sans cesse. D'abord, les amants se trouvent dans un « pays superbe, fait pour le rêve et pour le repos, large et parfumé, qui l[es] enveloppait comme une grande caresse de la nature » (Maupassant [1887] 1976: 127). C'est une région de grands espaces bleus et verts, des plaines infinies qui donnent « à l'âme la sensation d'un océan » (Maupassant [1887] 1976: 59), dominées par les sommets des anciens volcans, plaines où la vue découvre « des villes, des villages, des bois, les grands carrés jaunes de moissons mûres, les grand carrés verts des herbages, des usines aux longues cheminées rouges et des clochers noirs et pointus bâtis avec la lave des anciens volcans » (Maupassant [1887] 1976: 59–60). Il sied de souligner qu'il s'agit d'une

7 Il s'agit du fragment d'une lettre de Maupassant à Mme Lecomte de Noüy, écrite le 2 mars 1886.

contrée perceptible surtout par la vue et par l'odorat, ce dernier étant « d'une importance plus grande chez Maupassant que chez n'importe quel autre auteur » (Togebly 1953: 95). En effet,

Les longs récits [du roman] recèlent toutes les octaves et tous les accords de l'odeur : résine surchauffée, végétations, animalité (...), parfums gras et sucrés de la terre, de l'étable, des fruits, des herbes, et des fleurs, senteur timide du printemps, attisée de la chaude saison, senteur âcre de l'automne (...), parfums empruntés des hommes et des femmes, arômes facticement activés des terres, - toutes les variations que modulent le lieu, la saison, l'heure, la diversité humaine sur le clavier des odeurs, chantent dans cette œuvre. (Vial 1954: 174)

Ce pays embaumant et ondoyant, « si vaste qu'il semble agrandir l'âme » (Maupassant [1887] 1976: 130), est couvert d'une brume transparente et fine qui cache le paysage comme un voile de mariée ; d'une façon analogue, toute la vie parisienne de Christiane, son éducation et son expérience lui cachent le plaisir sensuel : elle le découvrira quand elle aura quitté Paris et se sera laissée influencer par l'air des lieux.

Après cette combinaison de l'élément aérien (odeurs) et tellurique (paysages), un troisième élément de la cosmogonie maupassantienne – cette fois d'ordre aquatique – vient contribuer à la « préparation » de Christiane à la sensualité. Châtelguyon, lieu d'action, étant une station thermale, la jeune femme y prend tous les jours un bain qui devient bientôt « son premier plaisir, un délicieux plaisir à fleur de peau, une demi-heure exquise dans l'eau chaude et courante qui la disposait à être heureuse jusqu'au soir » (Maupassant [1887] 1976: 127). Elle découvre dans l'eau des sensations ignorées jusque-là : d'abord, une « bonne sensation chaude » (Maupassant [1887] 1976: 105) qui lui monte jusqu'à la gorge ; ensuite, l'impression faite sur sa peau par l'eau de la source qui l'a « si doucement, si mollement, si délicieusement caressée » qu'elle en éprouve « le bonheur calme, fait de repos et de bien-être, (...) de santé, de joie discrète (...) » (Maupassant [1887] 1976: 105). La jeune femme est excitée autant « par les bains dont les bulles lui rosissent et picotent la peau [que] par un air imprégné d'amour. Tout la dispose donc à s'intéresser à ce garçon qui lui récite du Baudelaire par un bel après-midi (...). Elle s'offre donc à la vie, par lui » (Bancquart 1976: 26). Elle ne résistera que très peu de temps à Brétigny : lors d'une excursion, un soir, dans les ruines d'un château antique, sous un grand châtaignier⁸, elle se donne à lui « sans un cri, sans révolte, sans résistance », et il la prend « aussi facilement que s'il cueillait un fruit mûr » (Maupassant [1887] 1976: 153-154).

Quelques semaines de félicité s'ensuivront, pendant lesquelles « Paul et Christiane s'aimaient librement, tranquillement, dans une sécurité absolue, sans que personne s'occupât d'eux, sans que personne devinât rien » (Maupassant [1887] 1976: 177) ; en effet, toute la première partie du roman est comme une parenthèse de jouissance amoureuse enveloppée dans la jouissance d'un été épanoui. La narration ne laisse aucun doute sur le fait que Christiane s'est laissée envoûter aussi bien par les paroles et les allures savamment assorties de Brétigny que par ce qui l'entoure – l'eau, l'air et le paysage :

S'ils s'étaient aimés dans une ville, leur passion (...) aurait été différente, plus prudente, plus sensuelle, moins aérienne et moins poétique. Mais là, dans ce pays vert dont l'horizon élargissait les élans de l'âme, seuls, sans rien pour se distraire, pour atténuer leur instinct d'amour éveillé, ils

8 C'est donc encore une fois sous un arbre que l'acte amoureux a lieu. L'« arbre de félicité », chez Zola, reste anonyme – son espèce n'est mentionnée nulle part dans le fragment qui lui correspond. Chez Maupassant, il s'agit d'un châtaignier, un arbre dont la symbolique semble annoncer la suite des événements : « dans la Chine ancienne, le châtaignier correspondait à l'ouest et à l'automne. (...) La tradition en a fait le symbole de la prévoyance, son fruit servant de nourriture pour l'hiver » (Chevalier & Gheerbrant 1982: 216).

s'étaient élancés soudain dans une tendresse (...) faite d'extase et de folie. Le paysage autour d'eux, le vent tiède, les bois, l'odeur savoureuse de cette campagne leur jouaient tout le long des jours et des nuits la musique de leur amour ; et cette musique les avait excités jusqu'à la démence. (Maupassant [1887] 1976: 181)

Ensuite, la jeune femme repart pour Paris avec sa famille, et, lorsqu'elle revient à Châtelguyon à l'automne de l'année suivante, enceinte de quelques mois, tout est différent, tout a changé. La seconde partie constitue en effet comme un renversement noir de la première : les mêmes lieux, les mêmes éléments du paysage voient se défaire ce qui avait uni les deux protagonistes en été. Pour Paul, un désir comblé est un désir mort, et la maternité à venir de sa maîtresse le remplit d'un dégoût profond. « La maternité faisait une bête de cette femme (...) » (Maupassant [1887] 1976: 230), dit le narrateur en focalisation interne sur Brétigny ; en effet, Christiane portant son enfant n'est plus pour lui « (...) la créature d'exception, adorée et rêvée, mais l'animal qui reproduit sa race » (Maupassant [1887] 1976: 230). Consciente qu'elle fait à présent horreur à son amant⁹, la pauvre femme fait inconsciemment augmenter encore la répulsion de celui-ci par son allure de femme constamment souffrante et désespérée.

*

La focalisation interne sur Christiane, dans les derniers chapitres du roman, fait surgir la réflexion amère que « les mêmes yeux ne voient plus de même le même visage » (Maupassant [1887] 1976: 276), réflexion qui convient parfaitement aux deux romans analysés. La nature complaisante contribue – dans un degré qui varie d'un roman à l'autre – au rapprochement des deux amants, elle assiste à leurs rendez-vous et à l'accomplissement de leur relation. D'un côté, elle aide à « apprendre l'amour » aux deux jeunes femmes et à un jeune homme qui avait refoulé sa virilité ; de l'autre, elle donne son appui à un séducteur expérimenté dont elle favorise les stratagèmes. Et lorsque vient le moment incontournable de l'échec de la liaison, elle y assiste aussi, immuable et fixe, sortant soudain de son rôle de complice et devenant un témoin froid et muet des pulsions humaines qui mènent à des drames. Comme l'observe très justement Marie-Claire Bancquart, « la nature elle-même, dans sa magnificence, est un piège inexorable. Son dernier mot est toujours la destruction. Eros et Thanatos ne sont jamais en équilibre (...), et Thanatos n'a jamais le visage du repos » (Bancquart 1976: 33). Cette remarque concernant l'œuvre de Maupassant s'applique parfaitement au roman de Zola.

Notons enfin un fait intéressant concernant les deux œuvres analysées : c'est sous l'emprise de la nature que les protagonistes masculins abandonnent leurs ex-maîtresses aux cœurs brisés. Une fois le désir mort, aussi bien l'homme de Dieu que l'« homme à femmes » retournent à leur place dans le monde qui est le leur, redevenant, après un court moment de folie, maîtres de leurs destinées. Tout le contraire pour les femmes : Albine meurt sur un lit de fleurs avec l'enfant qu'elle porte, et Christiane donne naissance à une enfant, ce qui les inscrit dans la dialectique naturelle (et naturaliste) de la vie et de la mort.

9 Il est intéressant d'observer que – fait souligné à maintes reprises par la critique – cette attitude de Brétigny est en effet celle de Maupassant lui-même. D'où l'abondance, dans les fragments décrivant Christiane enceinte, d'un vocabulaire dévalorisant : son corps est « enlaidi », elle a « les joues creuses, le teint bistré des femmes enceintes, [une] taille fortement bosselée (...) », elle marche « lourdement et péniblement », etc. (Maupassant [1887] 1976: 211–213).

Bibliographie

- Arrou-Vignod, Jean-Philippe (1991) "Préface." [In:] Zola, Émile ([1875] 1991) *La Faute de l'abbé Mouret*. Paris: Gallimard; 7–39.
- Bancquart, Marie-Claire (1976) "Préface." [In:] Maupassant, Guy de ([1887] 1976) *Mont-Oriol*. Paris: Gallimard; 7–31.
- Becker, Colette, Gourdin-Servenièrre Gina & Lavielle Véronique (1993) *Dictionnaire d'Émile Zola; Sa vie, son œuvre, son époque*. Paris: Laffont.
- Bertrand-Jennings, Chantal (1973) "Zola féministe ?" (II) [In:] *Les Cahiers naturalistes*. Vol. 45; 1–23.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant Alain (1982) *Dictionnaire des symboles*. Paris: Laffont/Jupiter.
- Collot, Sylvie (1993) *Les lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*. Paris: Hachette.
- Encyclopædia Universalis* (1992). Vol. 16. Paris: Société d'édition Encyclopædia Universalis.
- Maupassant, Guy de (1875) "Lettre à Zola, avril 1875." <http://maupassant.free.fr/corresp/41.html> [consulté le 19/08/2019].
- Maupassant, Guy de ([1887] 1976) *Mont-Oriol*. Paris: Gallimard
- Mitterand, Henri (2001) *Zola*. Vol. II – *L'homme de Germinal: 1871–1893*. Paris: Fayard.
- Morand, Paul (1942) *Vie de Guy de Maupassant*. Paris: Flammarion.
- Segarra, Marta (1995) "Eros et transgression: la femme qui rit dans *La Faute de l'abbé Mouret*." [In:] *Les Cahiers Naturalistes*. Vol. 69; 81–91.
- Togebj, Knud (1953) *L'œuvre de Maupassant*. Copenhague/Paris: Danish Science Press/P.U.F.
- Troyat Henri (1989) *Maupassant*. Paris: Flammarion.
- Vial, André (1954) *Guy de Maupassant et l'art du roman*. Paris: Nizet.
- Zola, Émile ([1875] 1969) *La Faute de l'abbé Mouret*. Paris: Fasquelle.

