

## LA CROIX ET LE PIEDESTAL DANS *LE CALVAIRE* DE MIRBEAU

Dans le premier roman d'Octave Mirbeau, *Le Calvaire* (1886), l'auteur définit une économie de création, dans laquelle les femmes produisent le matériau brut de la souffrance et des bébés, que les hommes modèlent en adultes et en œuvres d'art qui sont leurs enfants. Dans *Le Calvaire*, Mirbeau esquisse un de ces principes esthétiques fondateurs : les femmes, enracinées dans la nature où elles évoluent, sont le principe générateur de la vie. Pourtant, en déclenchant des cycles de procréation et de décomposition, de gestation et de corruption, elles sont aussi susceptibles d'anéantir les efforts masculins de création de soi artistique.

C'est un lieu commun de la critique mirbellienne que de relever le thème récurrent de la fertilité de la mort, de l'enrichissement du sol maternel par le sang des amants, des condamnés et des écrivains. Incarnation de l'intelligence de l'homme, le poème, la toile ou la sculpture est une expression de la créativité sujette aux forces de désintégration de la nature féminine, qui menace de tout engloutir dans l'orifice abyssal d'où toute existence jaillit. Puisque, chez Mirbeau, la peur de la castration l'emporte sur ce que Erich Fromm appelle l'envie d'utérus, l'on ne peut pas attendre de lui qu'il établisse une équivalence entre le travail des hommes et le rôle d'enfantement des femmes. En effet, des indices prouvent que Mirbeau croyait, comme l'écrit Harold Feldman, que « *les hommes ne s'emparent pas et ne développent pas la culture comme une imitation d'une fonction biologique féminine, mais comme une continuation de créations culturelles déjà enclenchées par les femmes* » (266).

Les lecteurs du *Calvaire* ne peuvent pas ne pas remarquer des occurrences, dans le récit de Mintié, d'un sentimentalisme idyllique, où la nature est dépeinte comme un lieu de bienfaisance, de sanctuaire, de paix et de munificence. Ces images offrent un contraste avec des descriptions d'épuisement et de stérilité caractérisant le domaine de l'enfance du héros, où une abbaye délabrée est entourée d'une « *pelouse teigneuse, [de] deux sorbiers chétifs* » et d'une mare boueuse hantée par les formes spectrales de « *carpes maigres* » (122). En raison de la fragilité de son environnement naturel, il n'est guère surprenant que Mintié rêve ensuite d'une Normandie idéalisée, tapissée de verdure, couverte de vergers pourpres, dorée de « *belles moissons qui mûrissent au soleil* » (302). En pendant du paysage dévitalisé de son enfance, il y a la mère de Mintié, aspirant à la mort, une figure toute de langueur, alitée, dominant un monde qui véhicule ce que Jean-Luc Planchais appelle un « *épuisement ontologique* » (166).

Une ascendance non attentionnée et une nature inhospitalière laissent le héros de Mirbeau faible et exposé, impatient de redéfinir son identité comme un traitement anagrammatique de sa vulnérabilité et de sa solitude, donnant à Mintié l'expérience de ce qui est protecteur – de ce qui est "intime". Depuis le début du *Calvaire*, des images de terre fertile, de gens pressés et prévoyants, de sécurité, de protection et d'abondance sont présentées comme des fictions consolatrices créées et consommées par les hommes, des milieux d'appartenance illusoire auxquels ils ne retournent qu'en esprit.

### L'ART COMME LIBERATION DE LA MERE MORTIFÈRE

Déjà dans le roman de Mirbeau, les femmes et la nature sont situées en deçà du niveau du langage et de l'intelligibilité. Faite d'événements dans leur pure accidentalité, la vie dépourvue de sens est marquée du genre féminin, faisant des choses sans signification qui arrivent la première progéniture de la mère du chagrin. La naissance de Mintié, insignifiante et accidentelle, est avant tout un phénomène de nature, et n'est que secondairement rachetée par l'interprétation masculine. Ce qui, pour les parents, est un don du ciel assurant la continuité générationnelle est, pour l'enfant, une chute dans la mortalité, puisque l'arrivée de Mintié dans le monde est un acte narratif marqué par une exégèse erronée. Transformée par les hommes en symbole, la naissance est mise sur le même plan que le caractère inépuisable de la vie, associé à l'abondance matérielle, de grande valeur comme le doux lait du sein fiable. Ainsi, l'heureux événement est célébré par l'oncle de Mintié, qui marque l'occasion en distribuant de l'argent et des bonbons aux enfants moins aisés du voisinage.

Affirmée de façon optimiste comme une source de joie, la naissance est intégrée à la narration masculine comme un substitut de la mère, répondant à tous les besoins oraux, offrant toutes les sucreries et l'argent qu'on attend d'une vie d'abondance.

Cependant, la vie que mène Mintié ne se déroule pas dans une prairie baignée de soleil ou dans une plaine fertile. Au contraire, tel un champ de bataille dans la guerre des sexes, ou telle la vaste étendue traversée par le majestueux éclaireur prussien, l'existence misérable de Mintié se joue sur l'axe horizontal de l'inéluctable biologique. Terrain plat, que la topographie héroïque du labeur et de l'accomplissement humains ne vient pas égayer, la vie passe des ténèbres de la voie de la naissance aux ténèbres du tombeau. Inspiré du déterminisme de la naissance, principe désespérant de Zola, le passé familial est un fil, un lien, une corde non rompue, qui tire l'enfant vers l'abîme de la névrose héréditaire et de l'incapacité générationnelle. Comme les pêcheurs et les tisserands, les femmes élaborent la trame d'une destinée funeste, une fatalité qui lie et ne peut être tranchée par les talents des conquérants masculins.

Selon Mirbeau, on ne devrait pas faire la guerre à des ennemis nationaux arbitrairement désignés, mais à une poussée intérieure vers la mort, qui tend à une renonciation à la lutte, à l'extinction du désir, et à un retour à l'état de repos. La souffrance rédemptrice endurée dans *le calvaire*\* est le travail de création fait par un artiste attaché à une croix qui surplombe un indolent paysage fait de passivité et de résignation. Un homme donne du sens à la douleur dans les œuvres qu'il élabore, des œuvres qui brisent les cordes le liant à un monde de désespérance et de répétition, culminant dans une expérience de transcendance spirituelle et esthétique qui le délivre de la plaine de la perte temporelle et de la futilité existentielle. Les connotations christiques du titre du roman de Mirbeau sont mises en lumière par une observation de Gilbert Durand : « *Tout appel au Souverain céleste, écrit-il, se fait contre les liens, tout baptême ou illumination consiste pour l'homme à "déliar", "déchirer", les liens et les voiles d'irréalité* » (188).

Au début, la faiblesse de Jean Mintié et sa tendance à la victimisation sont liées à un passé maternel insondable gouverné par un désir d'insensibilité. C'est le même appétit du néant qui pousse Madame Mintié au baiser de la flamme, qui lui impose de poursuivre un ouvrier agricole brandissant une faucille, implorant : « *Mort, ô mort bienheureuse, prends-moi, emporte-moi* » (126). Dans le roman de Mirbeau, la faim héritée de l'annihilation de soi est mise sur le même plan que son principe de transmission. Les liens générationnels qui tuent rappellent la corde que la grand-mère de Mintié avait utilisée pour attacher le nœud coulant avec lequel elle s'est pendue, alors que son cadavre, avec son visage noirci, se balançait « *légèrement dans le vide* » (128). Même les mères protectrices qui donnent naissance héritent d'un désir ardent d'extinction : « *ces gardiennes de la vie – écrit Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* – étaient à l'origine les acolytes de la mort* » (614).

Le lien qui rattache l'enfant à ses antécédents maternels perpétue une tendance de tous les organismes vivants à « *retourner à un état antérieur des choses* » (Freud, 615). Ainsi, l'ombilic s'étirant à travers les générations est une arme utilisée par la vie contre elle-même, « *une longue chaînes de suicidés, partie de la nuit profonde* » (*Le Calvaire* 127). Chez Mirbeau, la mort est plus forte que la production symbolique, l'attraction de l'oubli plus puissante que les efforts masculins pour affiner l'expérience en art. Fêtée par des déluges de « *bonbons* » et de « *liards* » (121), la naissance de Mintié attire la malchance d'être vivant, télescopant les fins et les débuts, ceci culminant dans la mort d'un des enfants qui se bat pour sa part de sucreries et de pièces, quand il glisse, se fracture le crâne sur une pierre tranchante et meurt le lendemain. Semblable tragédie arrive à l'oncle qui, puni pour sa largesse, attrape la fièvre typhoïde à laquelle il succombe quelques semaines plus tard.

Le chapitre d'ouverture oppose l'étendue dérisoire des petites agressions masculines à la force irrésistible de la destruction féminine – l'orientation intérieure des choses vers l'inorganicité. La rage de Monsieur Mintié contre les chats et les oiseaux est aussi peu fondée que la xénophobie meurtrière et l'antisémitisme que l'on trouve chez d'autres personnages mirbelliens. Plus tard, dans le Frontispice du *Jardin des supplices*, Mirbeau développera cette différence entre le carnage récréationnel des hommes, leur cruauté idéologique, et les énergies cosmiques annihilantes dirigées

par les femmes comme acteurs de la nature. Qu'il s'agisse de l'exaspération de Monsieur Mintié à l'égard des animaux errants, ou des clients de la salle de tir qui font feu avec des pistolets sur des figurines, les hommes expriment les frustrations qu'ils allègent de manière cathartique en détruisant les ennemis symboliques qu'eux-mêmes fabriquent. Exploiter leurs pulsions au nom du patriotisme ou de la pureté de la race devient le but des colonialistes, des anti-dreyfusards, et des bellicistes. Mais quelle que soit la violence des campagnes que les hommes entreprennent, ce n'est rien en comparaison de l'action de l'instinct de mort féminin.

## L'ART COMME RECUPERATION DE LA SOUFFRANCE MASCULINE

La propension de la vie au hasard et au désordre est contrecarrée par l'esthétique que Mirbeau esquisse dans son roman, l'expression artistique de l'insistance des hommes sur la permanence de leurs souvenirs et sur la solidité de leurs artefacts. L'activité structurante de l'intelligence masculine se manifeste chez Mirbeau par un intérêt taxinomique pour la division, la création de hiérarchies, l'affirmation de l'autorité nominative des hommes. S'opposant à l'anarchie du monde naturel, l'effort créatif est fondé sur la spécificité de la loi et la clarté du langage, comme *nomos*, le nom « *nomme une personne, un lieu ou une chose, [...], l'extrait du chaos et de la confusion et lui donne une définition* » (Chasseguet-Smirgel 9).

Dans *Le Calvaire*, Mirbeau montre l'attraction maternelle d'agraphie suicidaire comme véhiculée par les phases où Mintié tombe dans la flaccidité linguistique et l'imprécision lexicale – son exactitude désignative noyée par « *la musique divine des choses* ». L'expiration mystique et sensuelle de Mintié dans le sein de la Vierge s'accompagne d'une chute dans le vague de l'expression. La maîtrise que le sujet a des objets, sa capacité à les identifier laisse place à la puissance de signifier des choses par leur parfum, leur texture, leur musicalité. « *Et ce langage inexprimé, s'interroge Mintié, qui coulait dans mon âme d'enfant des tendresses ineffables [...], ce langage plus parfumé que le parfum des roses, ce langage n'était-il point le langage divin de l'amour ?* » (188).

Alors que maîtresse/jardin/cimetière remplissent la bouche du locuteur avec la terre du paradis, le rapatriement arrive seulement avec un abandon de l'art expressif. Dans *Le Jardin des supplices*, le narrateur résiste à la tentation de l'inexpressivité, oppose au silence préconisé par Clara, sublime fleur mortelle, l'exactitude résolument intelligente de son vocabulaire botanique. Au lieu du sol muet du jardin de la torture, on trouve la liste détaillée que le narrateur dresse des rares spécimens floraux : « *épimèdes* », « *hémérocailles* », « *opuntias* », « *œnothères* » (274) – un bouquet d'exemplaires floraux dont la rareté contraste avec l'appauvrissement linguistique causé par l'immersion dans la nature, avec sa « *douceur infinie, [sa] poésie inexprimablement édénique* » (274).

Dans *Le Calvaire*, la peinture, le récit autobiographique et surtout la statue sont célébrés comme des artefacts survivant à la dissolution finale de la créativité dans le lit féminin de la quiétude et du sommeil. Mintié affirme l'opération d'une causalité et d'un dessein qui sauve les événements de leur caractère décousu, qui leur confère un nouvel objectif téléologique. La souffrance infligée par les femmes devient la matière qui inspire l'art, la motivation du récit de Mintié, et le sujet de son texte. Messenger de la mort annonçant la fin du langage, la douleur est récupérée par la victime quand celle-ci l'intègre dans une économie de création. L'efficacité sotériologique de la religion de Mintié du martyr héroïque donne un nouveau sens à son expérience et apporte le salut à ses lecteurs. Ressuscitant l'homme humilié et l'amant rejeté, la souffrance transforme le dégoût de soi en un matériau édifiant pour l'évangile de masochisme de Mintié.

Consacré à la chronique de l'enfance malheureuse du protagoniste, le premier chapitre du *Calvaire* dépeint la mère de Mintié comme un principe thanatologique d'autodestruction. Persuadée qu'elle a transmis à son fils cette lassitude du monde qui l'entraîne à désirer la mort, Madame Mintié est le sombre orifice dans lequel l'énergie et le sens tombent et disparaissent. Faisant un parallèle avec l'activation fantasmatisque des peurs de castration de l'enfant, le coup d'œil de Mintié

sur la nudité de sa mère s'accompagne d'une mutilation de son pouvoir de communiquer. Par la suite, le récit de Mintié lie les visions paradisiaques de la nature à l'incapacité descriptive de l'écrivain, puisque des coupes dans le texte reflètent l'incomplétude génitale de la femme qui l'a inspiré. Comme il s'apprête à prendre son bain, la nudité de Mintié – les « *langes dénoués* » de l'enfant (132) – font écho au peignoir ouvert de la mère. Transférant l'espace vide de son corps sur celui de son fils, elle l'infecte de sa morbidité, alors que ses baisers « [lui] *communiquaient les germes de son mal* » (134). Représenté par les carreaux noirs de la baignoire, le « *quelque chose de terrible* » qui pousse l'enfant à cacher son visage est ce qui élimine la richesse de son vocabulaire et engloutit la diversité de ses mots. Au lieu du langage nuancé de Mintié, il n'y a plus que le trou noir sans fond, ce que Célestine, dans *Le Journal d'une femme de chambre*, appelle *la chose\**.

Pour le Mintié adulte, l'expérience insignifiante est rachetée par son intégration dans la reconstruction narrative. Comme le fétichiste qui dénie la castration maternelle, Mintié surévalue les substituts symboliques de l'espace vide de l'élosion génitale. De la bouche de l'artiste sortent des mots perspicaces qui déniaient le message d'annihilation, le message de mort provenant du vestibule vaginal, des lèvres vulvaires peintes par Lirat : « *un ventre hideux et vrai... une tête de mort [...] vivante [...] avide, goulue, toute en lèvres* » (202). Comme le fétichiste qui balance entre l'illusion de soi et la lucidité, Mintié reconnaît l'imposture qu'il exerce sur lui-même.

Confessant sa stratégie du plagiat, l'imitation œdipienne et la rivalité avec les auteurs dont il copie le style, Mintié affirme la nullité de son écriture et le vide de son sujet. Pères spirituels conférant une légitimité spéculaire au fils qui les supplanterait, Spencer, Scribe, Rousseau, Hugo et Poe fournissent un langage que Mintié vole et revendique comme le sien. Tel le bibliomane qui rêve de s'approprier la puissance générative des auteurs dont il collectionne les œuvres, le plagiaire attache une valeur fétichiste au texte d'un autre, le dotant des « *pouvoirs magiques d'une qualité d'ego [...] qui construit [son] estime de soi et réduit [son] angoisse en [l'] autorisant à sentir qu'[il] participe de la puissance, de l'intelligence et du sens historique de l'auteur* » (Weiner 220-1).

Mintié se sent doublement menacé en étant laissé sans surveillance, noir et vide comme les carreaux de la baignoire, incapable de faire preuve de la virilité paternelle et du talent artistique véritable. Le mépris envieux de Lirat pour les artistes consacrés par les jurys du Salon a pour finalité la même castration du père que l'usurpation que Mintié fait du pouvoir et de la renommée des écrivains établis. Mais son canular plagiaire est voué à l'échec, poussant Mintié à clamer son ambition de rédiger une œuvre authentique façonnée de sa propre substance et exprimée dans ses propres mots. De même que la souffrance transforme l'expérience humiliante en récit héroïque, la vie, en tant que matériau brut, est imprégnée d'une nouvelle intelligibilité. Distillé dans l'encre utilisée pour la décrire, le sang du chagrin couvre les pages de mots qui avertissent les générations futures. Réalisée dans un livre, la pensée de Mintié serait de la douleur faite langage : « *elle secoue sur les pages douloureuses des morceaux de [sa] chair et des gouttes de [son] sang ; [ses] nerfs y résonnent, comme des cordes du violon sous l'archet d'un divin musicien* » (187).

Dans la formulation de Mintié, son corps crucifié est encore un texte inscrit par un auteur divin, encore un instrument dont Dieu tire d'exquises harmonies. Le mariage de la vie malheureuse et d'un art édifiant n'est encore pas célébré dans un épithalame dont l'auteur est Mintié lui-même. Avant que la scorie de l'imitation soit écartée dans le creuset de la passion douloureuse pour Juliette Roux, Mintié voit l'écriture comme un exercice de pénitence. Sa seule fonction est de le délivrer de la misère de l'existence, lui permettant d'achever le passage de l'inexpressivité bénie de l'enfance à la réimmersion mystique dans la « *divine musique des choses* ». Avant sa liaison avec Juliette, il envie encore la bestialité, l'hibernation et l'auto-complaisance des gens stupides : « *Ah ! l'impassible sérénité !, s'exclame-t-il, Ah ! l'éternel contentement de soi-même des médiocres* » (187).

Selon l'idée que Mintié se fait de la théodicée des artistes, la passion d'un amant est calquée sur la Passion du Christ. Le mal, l'adversité, la honte de l'addiction sexuelle sont rachetés de leur statut de malheurs circonstanciels en étant récupérés comme matériaux de création salvatrice. La mère prostrée, cherchant la mort, n'est plus l'origine et la fin des choses, mais est au contraire réinterprétée comme une icône façonnée par un adorateur masculin. Principe générateur de la mort,

Madame Mintié meurt pour être ressuscitée par son fils dans la production de l'image sacrée de la mère.

Dans le récit de Mintié, la figure représentant l'artéfact indestructible, la transcendance victorieuse de l'organicisme de la vie est la statue qui transforme le portrait humain en art. Dans cette perspective, l'acte créatif inaugural de Mintié relève purement de la perception, ressuscitant la mère biologique et la rendant immaculée dans la visualisation filiale d'une image de plâtre de la mère de Dieu. Plutôt que d'impliquer l'auto-déification de l'enfant visionnaire, la fusion entre la mère et la Vierge échange le caractère éphémère contre l'immortalité, fait de l'artéfact qui dure la descendance créative de l'enfant masculin.

Dans son fantasme d'une fusion unificatrice, Mintié attribue à la Vierge la même bonté incommunicable que celle qui vole le discours à l'enfant. Le temps de la mortalité et de la perte, manifesté olfactivement par l'odeur nauséabonde de la putréfaction, cède le pas à l'odeur de sainteté, une éternité parfumée sentant « [l']*encens* et [la] *myrrhe* » (140). Si l'œuvre d'art originelle est l'hallucination du jeune enfant qui voit la mère absente<sup>1</sup>, l'hyperdulie de Mintié est sa première inspiration créatrice. Par le deuil, Mintié est sexuellement excité, interagissant avec la statue qu'il adopte comme substitut de la mère, avec laquelle il imagine s'accoupler à travers le médium de son croquis. L'art devient un instrument pour remédier à la perte, l'art qui ressuscite les morts – pas comme le plagiat mesquin de la nature, mais comme un idéal que Mintié engendre et avec lequel il s'engage sur le plan créatif. Il relève sa réticence à quitter la Vierge : « *C'était comme un besoin de possession, un désir violent de la prendre [...]. J'eus l'idée de la dessiner : avec quel amour, il est impossible de vous l'imaginer !* » (140).

Pierre Michel relève l'identité mystérieuse de l'interlocuteur innommé de ce passage, incongrue, comme le dit Michel, car la présence de cette adresse implique « *que le récit [...] est destiné à quelqu'un qui ne se nomme pas* » (Notes, p. 1149). Peut-être le public innommé est-il la communauté des écrivains masculins que Mintié fait vivre quand il quitte la plénitude indescriptible de la nature, la mort et les mères, afin d'entrer dans le monde du discours interpersonnel. Dans le même temps que le "je" créateur donne naissance à l'œuvre d'art, il engendre également ses consommateurs et les artistes condisciples qui la comprennent.

Après avoir identifié la statue comme une figure qui résiste aux énergies désintégratives de la biologie et du temps – sa verticalité symbolisant la fierté d'un accomplissement masculin réussi –, Mintié franchit une étape supplémentaire et définit les hommes tout à la fois comme les producteurs et les sujets de l'œuvre de création. Comme la protectrice languide, indifférente, est remplacée par la statue pailletée d'argent de la Vierge, le fils négligé se redécouvre lui-même dans son *alter ego* sain, choyé, le bambin rose sur lequel le regard extatique de la Mère est braqué pour toujours. Même le stéréotype iconographique évoque l'immuabilité de l'image, son imperméabilité au changement et les vicissitudes de son interprétation. Et pourtant, l'universalité de l'image est aussi un obstacle à l'originalité, empêchant l'artiste de représenter son sujet d'une façon inédite. Protectrice, aimante, immortelle, la statue de la Vierge corrige l'incarnation coupable que Madame Mintié faisait de la maternité. Mais, pour que le fils puisse achever son appropriation de l'œuvre d'art, il est nécessaire que l'image produite soit une image de lui-même.

## L'ART COMME CRUCIFIXION HEROIQUE

Souligné comme le symbole dont le roman tire son titre, le *calvaire*\* définit l'axe de la structure du récit. La droiture héroïque de la croix domine la plaine de pourriture et de sommeil. Sur la croix, la souffrance apparemment gratuite infligée par les femmes est ré-exploitée comme le matériau d'un art expiatoire dont la production transforme la victime en sauveur. Droite et indomptable, la croix est comme une statue, car toutes deux convertissent les corps en images, et le hasard de l'expérience en la clarté de son sens. Couverte de gouttes de sang et de lambeaux de chair, la page est le lieu de la crucifixion de Mintié, l'endroit où, à l'agonie, il lave ses propres péchés et les péchés de ses lecteurs. Élevé par le but téléologique de sa création, Mintié échappe à l'horizontalité de la biologie. Jadis un arbre, la croix devient un monument – « *si l'arbre devient*

colonne, comme l'écrit Durand, *la colonne à son tour devient statue [...]*. » Ainsi, « *le rôle métamorphosant du végétal est [...] de prolonger ou de suggérer la prolongation de la vie humaine. Le verticalisme facilite beaucoup ce "circuit" entre le niveau végétal et le niveau humain, car son vecteur vient renforcer encore les images de résurrection et de triomphe* » (395).

Dans le fameux deuxième chapitre où Mirbeau évoque les atrocités commises au nom du patriotisme et proclame sa solidarité avec les victimes de la guerre, Mintié apprend que les femmes ne sont pas les seuls agents de mort. Ce n'est pas seulement la passion sexuelle, mais aussi l'idéologie nationaliste qui cause le déracinement des vieux arbres, la désacralisation de la nature, la profanation de la création humaine – pas seulement les maîtresses, mais aussi les fanatiques qui sont des « *criminels iconoclastes, brûleurs de tableaux, démolisseurs de statues* » (préface à la neuvième édition du *Calvaire* 120).

Dans sa forme la plus cohérente, la religion de Mintié de la souffrance réhabilitatrice s'oppose à la glorification de la confusion et de l'absence de droit chez Sade. Quand Mirbeau embrassera plus tard l'anarchisme, cela n'aura rien à voir avec la célébration du chaos précédant la Genèse. Distinguer la terre ferme et l'eau, les ténèbres et la lumière, les choses et leur nom, voilà qui contraste avec la violation des tabous de la bestialité et de l'inceste. Quand Sade préconise de renverser l'opposition spatiale et morale entre le haut et le bas, la répression et l'instinct, l'art établit des classifications, s'abstrayant lui-même de la matière de la création à laquelle il donne forme et beauté. Dans la condamnation que Mirbeau fait de la guerre, il montre que, chez Sade, la violation des frontières des corps, l'appui programmatique à la violence et à la dégradation sont exacerbés par l'insistance hypocrite sur des distinctions arbitraires – entre le Prussien et le Français, entre l'officier et le fantassin, entre le soldat et le civil.

De la même façon que la mère décédée de Mintié est réhabilitée par association avec la Vierge comme modèle divin de dépendance maternelle, l'image que Mintié a du soldat non héroïque est rachetée par sa vision du cavalier prussien majestueux, autre idéal que Mintié incarne en une « *statue équestre de bronze* » (167). Se découpant sur la vaste étendue inondée d'aurore de la plaine, la verticalité majestueuse du cavalier le fait apparaître géant. La richesse polychromatique du paysage auroral, rose et bleu, imprègne la scène d'un mouvement épique de grandeur cinématographique. Intégré comme le héros du récit conjoncturel de Mintié, le soldat ennemi devient monsieur tout-le-monde, un autochtone de toute nation, une image fraternelle du protagoniste de Mirbeau. Mintié voit en pensée le Prussien laisser sa femme et sa fille, quitter une maison significativement meublée d'un coupe-papier et d'un cheval à bascule. Dans l'imagination de Mintié, l'horrible Hun que les troupes françaises se représentent comme semant la dévastation, brûlant les cabanes des paysans, éventrant des bébés, est euphémisé en un frère. C'est une fiction plus bénigne, mais non moins plausible, que celle que les compatriotes de Mintié véhiculent.

En fin de compte, la dimension morale et esthétique du *Calvaire* est structurée par une rigoureuse opposition de genre, distinguant un monde homosocial de guerre et d'art du champ de bataille sexuel cauchemardesque dont les ménades sanguinaires composent une armée conquérante infatigable. Le pacifisme de Mirbeau provient en partie de la reconnaissance que les hommes sont mal préparés pour la violence. À moins qu'elle ne soit attachée à l'énergie féminine cherchant le chaos inhérent aux choses vivantes, l'agression masculine, chez Mirbeau, est réduite dans son champ d'action et inefficace dans sa mise en œuvre, comme la façon dont le père Mintié tire sur des chats et des oiseaux, dont Mintié, exaspéré, écrase le crâne de Spy, le chien de Juliette. Les soldats du *Calvaire* jouissent d'une solidarité qui surpasse la ferveur nationaliste et transcende les différences culturelles, non parce qu'ils sont de vaillants combattants, mais parce qu'ils sont les pions de généraux sadiques ou les jouets de maîtresses rapaces. Chez Mirbeau, les hommes se rassemblent dans l'expérience commune de leur victimisation.

Envoûté par les femmes représentées comme des aposiopèses, comme des carreaux noirs de la baignoire, des lacunes génitales, les pages blanches d'un récit non écrit, un misogyne comme Lirat rejoint Mintié dans son admiration naïve de la splendeur et de la mode féminines. C'est seulement dans l'imagination de Mintié que les hommes dominent dans la guerre des sexes, seulement là qu'un spécimen pathétique, suicidaire, tel que Mintié, peut être immortalisé

iconographiquement comme un vainqueur sculpté dans le marbre ou coulé dans le bronze. La statuaire héroïque porte remède à l'indignité faite aux hommes dans la fiction naturaliste, où l'idée de la fierté et de la vaillance masculines est "dé-romancée" et démythifiée.

À la fin du *Calvaire*, les restes disparates du régiment du Mans sont remplacés par le bataillon en déroute des amants de la ville. Plus forte que le cavalier prussien viril, serein : une armée de femmes resplendissantes dans leurs chapeaux de plumes et leurs robes colorées, des furies dont les ennemis bordent l'avenue du Bois de Boulogne de leurs cadavres. Humilié, Mintié se voit comme un des vaincus, imaginant « *des régiments de la conquête, s'abattre, ivres de pillage, sur Paris vaincu* » (298).

Dans le passage qui a scandalisé les lecteurs qui se considéraient comme des patriotes, Mirbeau décrit Mintié prenant dans ses bras l'ennemi tombé, accordant un baiser au visage ensanglanté, strié de bave du Prussien. Dans une expression simultanée d'identification fraternelle et de narcissisme esthétique, l'acte de Mintié marque l'achèvement de sa conversion de l'expérience du champ de bataille en récit utopique. Comme l'individu non identifié auquel s'adresse le récit de Mintié, le soldat devient un reflet de l'écrivain qui l'imagine, un personnage façonné à l'image de son auteur/père, un "vous" multiple engendré par un "je" créatif unique.

L'amour que Mintié affirme ressentir jaillit d'une fierté tirée de la créativité. La rédemption littéraire de la dégradation de l'expérience élève la victime, conférant une majesté quasi-divine à un écrivain qui souffre pour son art, qui consent à être cloué sur la croix de son livre afin de sauver ses lecteurs. Dans son aspiration à détruire les maisons closes diaboliques rayonnant de luxure et de feu, pleines des ombres distordues des damnés, Mintié est motivé moins par le souhait de racheter ses frères que par une faim de la gloire que sa maîtrise verbale permet. Suivant un désir « *d'évangéliser les malheureuses créatures qui croupissent dans le vice* » (289), Mintié prêche sa religion de l'art pour mettre en œuvre son propre salut. Jadis ancré dans un sol irrigué de larmes, le crucifix cesse d'être un arbre, une chose organique, vivante, pour devenir un monument que son constructeur érige en l'honneur d'une immortalité qu'il s'est lui-même accordée.

Au départ, l'ambition littéraire de Mintié est déclenchée par la même tendance mortifère qui modifie le désir sexuel, transformant un principe de régénération en une force dévorante, destructrice. Plutôt que nées de l'imagination créatrice, Mintié conçoit ses œuvres futures comme étant inspirées par le désir pour Juliette : « *les chefs-d'œuvre naîtraient de ses yeux* », comme il le présume. Née de la luxure et de la désespérance, la prolixité serait un instrument de la perte – puisque les comédies, les drames, les romans, débordant des librairies, disparaîtraient, vendus contre l'argent utilisé pour acheter les meubles et les vêtements consumés dans la fournaise de l'avidité de Juliette. Plutôt que de créer comme un dieu dont l'œuvre assurerait le salut à ses disciples, Mintié écrirait pour exprimer l'aliénation : « *comme un forçat, je travaillerai* » (280).

En émettant la nouvelle doctrine de la création masculine rédemptrice, Mintié commence par proscrire les pratiques iconoclastes des temps anciens, contestant les religions de la nature fondées sur l'immolation de soi et la mort de l'*ego*, décourageant la dispersion de l'identité dans la totalité des choses vivantes, abjurant le silence qui apporte la paix au profit du langage qui apporte le pouvoir. Dans la guerre des sexes, les désirs œdipiens, qui avaient d'abord permis un culte de « *la mère divinisée* », avaient été émasculés et laissés « *sans ongles, sans dents, sur le canapé de la maîtresse* » (176). Mise en œuvre par les processus de métempsycose naturelle, la mère en tant que fleur vénéneuse se fane, meurt, retourne à la terre avant de réapparaître comme son avatar dans la fleur de la meurtrière déesse de l'amour. C'est la figure démasquée du canevas du cauchemar de Lirat, la prostituée biblique – vorace, aux cuisses flasques, adorée par les vieillards en manteaux bordés de fourrure, les yeux révoltés dans un simulacre d'extase religieuse.

Comme le relève Éléonore Roy-Reverzy, Mintié est un artiste dont le seul produit est sa souffrance, un martyr offrant seulement « *l'inutile sacrifice d'un hypothétique talent* » (32). C'est l'énormité du libertinage et du mal de la femme qui permet aux victimes masculines de se déifier elles-mêmes, recréant la relation du sauveur et de la démons, « *tout comme le rapport du masochiste à son bourreau* » (30).

## L'ART COMME PRODUCTION D'UN RIEN

Le paradigme religieux est renforcé par une définition de l'artiste, dont le travail d'accouchement se termine par l'émergence d'une œuvre qui rend la mère superflue dans son rôle d'enfantement. Dieu le Père engendre Dieu le Fils, dont l'art réactualise l'œuvre de la Genèse, éliminant ainsi la mère comme matrice génératrice de vie. Les disciples, sauvés en consommant le récit sacramentel de Mintié, composent une société exclusivement masculine, dont le but est de s'auto-perpétuer, réalisant « *une renaissance spirituelle ou sociale à travers le père ou une communauté de pères* » (Feldman 267). Pourtant, la vision que Mintié a de l'art parthénogénétique est problématique, dépendante de l'occultation fantasmagorique du texte et du bébé. Si la douleur du désir sexuel est comparée à l'agonie de l'enfantement, les deux avortent, conduisent à la suppression de l'objet, à la production du « *Rien* », que l'abbé Jules juge si extraordinaire (*L'Abbé Jules* 470). Mintié se révèle un auteur spécieux : « *Artiste sans faire, à l'instar des personnages de Huysmans, il est cependant artiste pour vivre et souffrir* » (Roy-Reverzy 28). Le monument que Mintié rêve d'ériger rendrait hommage à sa gloire et commémorerait la perte de l'œuvre d'art, dont la production permet d'atteindre l'immortalité.

Dans *Le Calvaire*, rien n'est immunisé contre le mouvement thanatropique des choses vivantes, vers la tranquillité, rien n'est imperméable aux forces corrosives de la lâcheté et du désir de laisser les cadavres recouvrir les lits et les champs de bataille. Comme l'expérience brute qui meurt afin de renaître dans sa mise en fiction, l'artiste souffrant périt, pour revenir en tant qu'auteur de son autobiographie. Trafiquant de mythes, il crée, non des textes, mais leur réception, non de l'art, mais l'adulation accordée par les générations futures. Le roman de Mirbeau montre le protagoniste qui s'approprie et utilise dans son propre intérêt le symbole central du monument statuaire pour proclamer la victoire de l'art sur le temps. Représentant majestueusement le triomphe de l'homme sur l'éphémère, le monument, comme le crucifix, est planté dans la mort et construit à partir du chagrin. Comme l'infertilité créatrice qu'il symbolise, il incarne l'échec comme aboutissement. Ainsi que l'écrit Peter Homans, « *les symptômes et les monuments commencent tous deux par la perte et tous deux cherchent à adoucir la perte en construisant des structures dans le contexte de l'activité de deuil* » (271).

En contournant le travail de création, Mintié – « *artiste sans faire* » – cherche à être l'auteur de la postérité et à s'accorder à lui-même la célébrité. S'assurant qu'on ne puisse attaquer une réputation fondée sur des livres qu'il n'écrit jamais, il imagine substituer la louange à l'œuvre réelle qu'il ne peut terminer. L'effort le plus concerté de Mintié pourrait tendre à remplacer la statue de la Vierge par une image de lui-même, brisant l'idole devant laquelle des fidèles démunis sont étendus, abjects et prostrés. Seul le destructeur d'anciennes croyances peut annoncer la venue d'un nouveau messie. Seul celui qui imite l'œuvre de la femme peut usurper le rôle de la mère, en donnant naissance à la beauté et aux acclamations du public.

Après avoir remplacé l'image de la Madone béate berçant un nouveau-né « *sans ongles et sans dents* », la théophanie du champ de bataille de Mintié le représente comme un puissant conquérant dans la figure du cavalier prussien. Pourtant Mintié le voit aussi comme un rival messianique qu'il faut abattre afin de prendre sa place. L'acte de se recréer soi-même en Dieu ne peut cependant jamais être achevé, puisque le romancier christique auto-dessiné ne peut échapper au monde des phénomènes, ne peut s'élever au-dessus du plan terrestre de la lubricité et de l'échec pour entrer dans le royaume céleste de la perfection ineffable. Comme l'attestent les œuvres ultérieures de Mirbeau, l'utopie est un nouveau sanctuaire maternel débilitant, un lieu où les "artistes engagés" deviennent obsolètes, alors que le bonheur universel des hommes rend la littérature superflue. C'est pourquoi Mintié préfère le symbole du crucifix, représentant, en effet, la Passion sans fin du sauveur, qui n'en termine jamais avec la mort et la résurrection indescriptible. C'est pourquoi Mintié se projette lui-même en rédempteur souffrant – emprisonné dans le corps, privé de toute transcendance réelle.

Cependant, puisque Mintié n'écrit jamais, la croix cesse d'agir en tant que lieu de symbolisation. Elle ne signale plus le point où l'homme qui parle voit une divinité au-delà du

langage. Au contraire, comme le livre non écrit, elle existe seulement comme un objet dont le caractère indestructible inscrit l'éternité dans la matière. Il n'y a plus cette transformation expiatoire des écrivains pécheurs en littérature, puisque Mintié échappe à la mortalité en atteignant rapidement la renommée – n'écrivant jamais de livres qui gagnent l'estime des générations futures. Dénî de l'oubli, refus du transitoire, le monument appelle le public à pleurer l'absence de l'œuvre d'art tout en célébrant paradoxalement l'artiste qui accède à la célébrité pour n'avoir rien fait. En présence de la grandeur de l'œuvre inachevée, la communauté des lecteurs que Mintié identifie comme « vous » rejoint le narrateur pour se remémorer la perte de sa création. « *Les monuments, dit Homans, prennent forme dans la société en réaction au [...] deuil accompli ensemble* » (277). Le chef-d'œuvre de Mintié n'est pas son livre, mais un moi apothéosé qui ne pend pas de la croix, mais est immortalisé dans la statuaire : « *Je me voyais déjà, dans la postérité, en bronze, en marbre, hissé sur des colonnes et des piédestaux symboliques* » (283).

À la fin du roman, le protagoniste de Mirbeau entr'aperçoit son ami et mentor d'autrefois, Lirat, fréquentant sa maîtresse. Quand le père en art est démasqué, le dieu ancien est déposé, et l'hypocrite Lirat cède devant son disciple. Bien qu'il ait appris l'imposture de la misogynie polémique de Lirat, Mintié promulgue un nouveau *credo* dont les femmes sont exclues – où les hommes sont les seuls dieux, les seuls officiants, les seuls pratiquants.

Les critiques de ce roman de Mirbeau ont relevé les sentiments dérivés de l'Œdipe chez Mintié : l'infériorité, l'asservissement, et la rivalité avec Lirat. Il n'est pas surprenant que la révélation de l'hypocrisie et de la fausseté de Lirat fasse fonction de meurtre symbolique du père qui déclenche des fantasmes de rapatriement, le souhait de rentrer dans le sanctuaire perdu de la mère-jardin. Étant donné que Lirat, « *le Père[,] a déserté les cieux [et] que le sacrifice de son fils est dénué de sens* » (Roy-Reverzy 32), Mintié cherche un lieu où il n'y ait plus de mots, seulement la « *divine musique des choses* ».

Métonymisée dans le pays natal normand débordant de fruits, Madame Mintié réapparaît dans des images pastorales de bestialité et de tranquillité pré-humaines, un refuge où l'écrivain abandonne son travail afin de faire l'expérience d'un nirvana ineffable. Ici encore, le langage disparaît, dissous dans le vague ambiant de doux parfums. Quand les mots sortent de la bouche, ils deviennent le pâturage qui la remplit. Et les désirs pré-œdipiens de retour, véhiculés par un vocabulaire castré, mettent l'accent sur la petitesse, la faiblesse, la passivité, alors que Mintié est identifié aux « *fleurettes [qui] balancèrent, au bout de leurs tiges, leurs corolles menues* », puis s'évapore dans une tornade d'oiseaux s'éparpillant dans l'inconscient du rêveur.

Dans le passage final du roman, le ton change, et Mintié décrit les terribles conséquences eschatologiques de son esthétique de la rédemption. Portant en lui le texte dont il n'accouche jamais, Mintié avait d'abord voulu supplanter la mère dans son rôle d'enfantement. Puis, se formant sur le modèle d'un sauveur transsubstantié pour devenir l'eucharistie de sa chair mortifiée, il avait consenti à être déchiré et distribué comme nourriture aux hommes laissés dans la faim par un protecteur inconsistant. La mère qui donne naissance et qui nourrit n'est plus, remplacée par un fils auto-engendré qui devient aliment lui-même.

Dans une image cauchemardesque d'une parousie dérisoire, Mintié imagine qu'il retourne dans les rues de la capitale, jadis envisagées comme remplies des cadavres des hommes tombés dans la bataille de l'amour. Dans les squelettes sans chair de « *spectres fous* » (303), Mintié se multiplie lui-même dans ses disciples victimisés, ceux qui seraient rachetés en consommant son récit – ceux dont les âmes, une fois sauvées, comme le dit Mintié, permettaient « *le rachat de la mienne* » (203). Dans une apocalypse éloignée, Mintié contemple les restes sacramentels des morts bénis, les colonnes vertébrales brisées, les vieux crânes, les os secs sonnant quand ils tombent sur les pavés. Les fragments de corps sont éparpillés comme des miettes données aux fidèles dans une raillerie de fête de communion, alors que leurs transports mystiques ressemblent aux convulsions de leur « *fièvre homicide* » (303). Après s'être battus pour les « *immondes charognes* » de leurs maîtresses méprisables, ils s'affrontent pour obtenir des morceaux de la chair de leur sauveur, un cadavre tordu, répugnant, et pourtant saint du fait de la torture sexuelle qui fait d'un homme un artiste.

Comme l'écrivain objectivé dans sa gloire, le sculpteur est recréé dans son monument, Pygmalion triomphant dont la statue est un reflet narcissique de lui-même. Et pourtant le livre ne se clôt pas sur l'image de la sublimation par Mintié de la souffrance en art, et de l'artiste dans son renom. À la fin, le Christ qu'on raille, sur lequel on crache, qu'on fouette, est remplacé par des hommes toujours « *fouettés par le plaisir* » (303). Il n'y a pas de poussée irrésistible qui transporterait vers le paradis un auteur tué par la luxure et ressuscité par la littérature. Il n'y a pas d'œuvres éthérisées dans leur célébrité ou immortalisées comme monuments. La seule perte que Mintié pleure est le chef-d'œuvre littéraire qu'il a été incapable d'engendrer. Au lieu d'être conservé pieusement dans un panthéon d'immortels, Mintié reste sur terre sous l'aspect de sa souffrance matérialisée. « [L']*immonde charogne* » est le récit qu'il donne en offrande à ses disciples – le livre qu'il leur tend, en disant : « *Prenez, mangez : ceci est mon corps* » (Matthieu 26.26).

Robert ZIEGLER  
Montana Tech, Butte (Etats-Unis)  
Traduit par Bérangère de Grandpré

---

<sup>1</sup> Comme l'affirme Joseph M. Smith, chaque « *œuvre d'art [...] en fin de compte récapitule la perte originelle et célèbre la recréation imagiste originale de la mère.* »

### Œuvres citées

Chasseguet-Smirgel, Janine, *Creativity and Perversion*, New York, Norton, 1984.

Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

Feldman, Harold, « The Illusions of Work », *The Psychoanalytic Review* n° 42, 1955, pp. 262-70.

Freud, Sigmund, *Beyond the Pleasure Principle. The Freud Reader*, Ed. Peter Gay, New York, Norton, 1989, pp. 594-626.

Michel, Pierre, « Notes – *Le Calvaire* » par Octave Mirbeau, *Œuvre romanesque I*, Paris, Buchet/Chastel, 2000, pp. 1143-1176.

Mirbeau, Octave, *L'Abbé Jules*, *Œuvre romanesque I*, Paris, Buchet/Chastel, 2000.

---, *Le Calvaire*, *Œuvre romanesque I*, Paris, Buchet/Chastel, 2000.

---, *Le Jardin des supplices*, *Œuvre romanesque II*, Paris, Buchet/Chastel, 2000.

*The Oxford Annotated Bible* (Revised Standard Version), New York, Oxford UP, 1992.

Planchais, Jean-Luc, « La Mère fatale: clé d'un faux naturalisme dans les trois premiers romans d'Octave Mirbeau », *Octave Mirbeau*, Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 153-164.

Roy-Reverzy, Eléonore, « *Le Calvaire*, roman de l'artiste », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995, pp. 23-38.

Smith, Joseph M., « Mourning, Art, and Human Historicity », *Telling Facts: History and Narration in Psychoanalysis*, Ed. Joseph M. Smith, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1992, pp. 127-139.

---

Weiner, Norman, « On Bibliomania », *Psychoanalytic Quarterly*, 1966, pp. 217-233.