

LE ROMAN CINÉRAIRE D'OCTAVE MIRBEAU : *L'ABBÉ JULES*

Malgré ses explosions de rage paroxystique, ses manifestations de sensualité et de cruauté, le héros de *L'Abbé Jules* ressemble en de nombreux points à Mirbeau, son créateur. De tempérament versatile, en raison de voltes-faces idéologiques, l'auteur et le personnage réussissent tous deux à se débarrasser du démon de la permanence de leur être. Fascinés à la fois par l'horreur et la gloire du caractère physique de l'homme, tous deux explorent d'une façon obsessionnelle les sujets tabous de la mort et du sexe. Ils insistent tous deux sur l'importance de débouter les mythes institutionnels conçus pour camoufler l'animalité de l'homme et sa constitution biologique transitoire. Avec une dérision truculente, ils dénoncent tous deux la futilité de ce que J. S. Piven appelle « l'apotropaïon humain » (p. 231), les échafaudages culturels qui dénie l'inéluctable de la mortalité de l'homme et rejettent « *tout ce qui menace le sentiment humain de l'importance narcissique* » (*ibid.*).

Dans l'ensemble, le message du roman de Mirbeau est négatif : il vise d'abord à exposer l'imposture perpétuée par les médecins, les juges, les éducateurs et les prêtres, à démanteler les systèmes symboliques créés par la culture afin de « *fournir à leurs composants un récit de l'origine de l'univers, des prescriptions pour une conduite acceptable dans le contexte de rôles définis socialement, et une explication de ce qui arrive à la mort des gens qui leur offrirait l'espoir de l'immortalité* » (Solomon, p. 460). Reste pourtant la question de savoir si, après avoir démasqué les illusions perpétrées par la religion, la loi et la médecine, le texte de Mirbeau désigne la littérature comme le dépositaire du sens.

Lors de conversations avec son élève Albert Dervelle, Jules voit dans la peur de la mort la source de son hostilité à l'égard des mythes de la consolation métaphysique et des euphémisations poétiques de la luxure animale des êtres humains. « *Dieu, dit Jules, ce n'est qu'une forme de débauche d'amour* » (p. 485). Bien qu'ayant grandi à Viantais, ville engourdissante et sans histoires, il a l'intuition qu'aucun endroit n'offre de véritable refuge face aux accidents et aux bouleversements. Avant le retour de Jules, Viantais est un village endormi, réglé par une routine inaltérable, structuré par d'ancestraux différends familiaux ou de voisinage, gouverné par le rituel religieux et légal qui détourne l'attention de la fragilité de la chair et de la mort imprédictible.

Pourtant, alors que Jules est une bombe qui fait exploser les constructions fragiles faites d'habitudes et du déni de l'angoisse, Mirbeau révèle qu'à Viantais, les institutions censées préserver des perturbations sont déjà affaiblies de l'intérieur. Systèmes symboliques déconnectés des significations qu'ils devraient transmettre, la médecine et la religion sont des sauvegardes illusoire, et elles sont subverties par la perversion du langage qui formule leurs fins. Ainsi, le père d'Albert, le docteur Dervelle, terrifie son fils en évoquant l'intimité chaude et liquide de la grossesse et de la naissance, en décrivant des corps féminins enflés, qui coulent, qui sécrètent, et auxquels il oppose la propreté étincelante de son jargon obstétrique : des mots durs, précis comme les instruments chirurgicaux qu'il astique devant sa famille.

Dès lors qu'il est exposé aux opérations sanglantes rapportées par son père, l'imagination d'Albert est sujette à des incisions, elle est percée de bistouris, sondée aux forceps : « *mes si beaux rêves d'oiseaux bleus et de fées merveilleuses se transformaient en un cauchemar chirurgical, où le pus ruisselait* » (p. 328). Les femmes traditionnellement idéalisées, phantasmes sensuels faits de fleurs, de soie, de dentelle et de caresses, deviennent, dans le jargon professionnel du père, une suite synecdotique d'organes malades et de honteuses parties du corps : cancers, tumeurs, placentas, utérus. Au lieu d'être plein de fées issues de son imagination, l'esprit d'Albert est saturé d'informations sur « *les facultés puerpérales des bassins de toutes les femmes de Viantais* » (p. 328). Dans la maison Dervelle, les instruments chirurgicaux que le père utilise pour opérer les mères et les bébés font office d'armes qu'il manie pour tuer l'âme de son fils. Par l'utilisation que M. Dervelle fait de la terminologie gynécologique, Mirbeau montre comment les buts institutionnels de la médecine sont sapés par les abus du langage technique, puisque la science qui guérit devient un vocabulaire qui blesse. Ennemi des parents et des pédagogues, Mirbeau montre

que le professionnalisme médical du docteur Dervelle est aussi ce qui le rend inapte à agir comme un père.

À l'exactitude sanguinaire des descriptions que le docteur Dervelle fait des procédés chirurgicaux correspond l'obscurité bancale des déclarations inintelligibles du juge Robin. Dépendant de la clarté de sa formulation, de l'impartialité de son administration, la loi est inséparable de son expression formelle. Alors qu'il est pétri des menus détails du *Code civil*, et capable de citer de mémoire les clauses les plus abscondes, le juge Robin amoindrit sa « *réputation de jurisconsulte phénomène* » (p. 340) en rendant des jugements dans un baragouin qui déroutent tous les auditeurs. En intervertissant involontairement les consonnes – des B à la place des D et des P au lieu des T –, il convertit le langage de la loi en un « idéolecte » mystifiant dont les constructions tortueuses attirent l'attention sur les mots et détournent l'attention du sens. Les parties – tout comme les lecteurs du roman de Mirbeau – sont immobilisées par la pathologie discursive du personnage, hypnotisées par une glossolalie qui, par l'effort qu'elles mettent à la traduire, sert à les éloigner de la substance des déclarations de Robin.

Comme Mirbeau, Jules est un détracteur des systèmes de sens, qui sont de fait invalidés par l'égoïste hypocrisie des individus. Comme Mirbeau, Jules conteste la religion et la loi, car elles sont exercées par « *deux monstruosités morales* » (p. 420), les juges et les prêtres. Il met en cause les prémisses philosophiques des institutions qui dénie la mort, qui sont conçues pour empêcher de prendre conscience de l'absurdité de la vie et pour cacher la non-permanence et la fragilité de l'homme. M. Robin devient donc une incarnation de ce que Jules appelle « *on ne sait quelle irréalité justice* », dont la futilité est démontrée par « *la loi éternelle du Meurtre* » (p. 420).

En créant le personnage de Jules, Mirbeau incarne le dilemme de l'anarchiste qui, en tant que champion de l'apatridie et de la liberté individuelle, se trouve dans une position transitoire entre l'abolition du gouvernement et la fondation de l'utopie. En adhérant au principe de la responsabilité de l'individu, en exerçant son rôle de destructeur de mythes, Jules fait preuve de la même impitoyable absence de passion que l'anarchiste, quand il démystifie les fictions de l'amour romantique, de l'égalitarisme, de la justice, de la compassion et de la fraternité – autant de mensonges diffusés par la culture afin de laisser croupir les déshérités dans un état de servitude. Pourtant, en professant une foi qu'il sait chimérique, Jules montre son ambivalence à l'égard des théories idéalisantes qui proclament la capacité de l'homme à progresser vers la perfection. Le catholicisme de Jules est essentiellement une expression masochiste d'un dégoût coupable, un système de pénitence d'une violence dirigée contre lui-même et destinée à l'absoudre du péché d'être en vie dans un corps.

Dans son premier sermon, Jules fait preuve de la même rage sexuelle auto-punitrice que celle avec laquelle il se masturbe devant sa collection pornographique, dans une chambre fermée à clé. Pour Jules, commettre un péché, c'est la même chose que de le confesser : les deux actes procurent une libération passagère où l'on s'accuse soi-même, une décharge de poison qui permet un moment de répit. La maladie qu'est la religion remplace à la fois une étiologie et sa guérison : elle provoque la répression qu'elle diagnostique et énonce des préceptes qui offrent un soulagement temporaire. Esclave de ce dieu qui condamne et pardonne, Jules est esclave des pulsions sexuelles qu'il perçoit à la fois comme naturelles et horribles. Victime des mystifications qu'il exerce sur lui-même, il professe une foi qui est tantôt hypocrite, tantôt sincère. Désirant que la substance soutienne le langage vide de la littérature, de la loi et de la liturgie, il invalide ces institutions et les formulations creuses. Tout comme la médecine nie qu'elle perd la guerre contre la maladie et la mort, la religion et la loi sont des institutions qui découlent d'une maladie de deuil et qui visent à réprimer le désordre et à faire oublier la brièveté de la vie. Comme Freud l'écrit dans *Deuil et mélancolie*, des sentiments de deuil accompagnent, non seulement la mort de l'être aimé, mais aussi « *la perte de quelque abstraction* » (p. 125). En tant que système symbolique de récompenses et de sanctions, de restitution et de rétribution, la religion émerge comme un déni inadapté de l'inutilité et de l'absurdité existentielles. Ainsi que le remarque Piven, dans le cas de la religion, « *la perte d'une abstraction peut être pleurée et même entraîner la mélancolie parce qu'elle est sotériologique* » (p. 232). Il est révélateur que, pour Jules, la rédemption de la religion dépende des formules

langagières de la religion rédemptrice. Acte d'auto-flagellation verbale, la confession de Jules depuis la chaire est ressentie par les fidèles comme un acte d'agression homilétique. Le propension au mensonge, la dureté de cœur, la concupiscence : chaque péché que Jules reconnaît est moins un mot qu'une blessure, constitue une réactualisation auto-martyrisante de la Passion du Christ, une attaque contre le corps narcissiquement sain du croyant. Le narrateur de Mirbeau décrit l'effet de l'auto-accusation de Jules comme un mouvement régressif vers la conscience qu'avaient les hommes primitifs de leur fragilité physique et de leur peur de s'éteindre. Dans sa confession, Jules utilise le langage de la religion pour discréditer les consolations illusoire que la religion est censée apporter.

En même temps que le message négatif de Mirbeau met en lumière l'inflation verbale, les formules spécieuses et la monotonie rituelle de déclarations qui masquent la peur de la mort, il montre aussi que la conscience de la finitude peut, en revanche, inspirer le travail créatif. Produire de l'illusion ne réduit pas seulement en esclavage ceux qui échangent leur liberté contre la sécurité, mais peut aussi engendrer un art grandiose qui rejette la biologie et dénie l'éphémère, comme l'illustre l'histoire du père Pamphile, impressionnante digression qui fracture le récit de Mirbeau et qui est peut-être le joyau du roman.

Longue méditation sur les esthétiques illusoire, l'épisode du père Pamphile agit, selon Pierre Michel, comme « [une] *composition en abyme* [qui] *tourne [...] complètement le dos à la linéarité habituelle aux récits* » (p. 1191, note 126). En rompant le flux narratif conventionnel, l'interpolation de l'histoire de Pamphile détruit l'illusion de la téléologie de la fiction, dissipe ainsi la croyance que la vie puisse être sauvée de son caractère décousu par la littérature, qui l'investirait d'une direction, d'une structure, d'un sens et d'une conclusion. Comme le relève Edward Jayne, les livres sont comme la médecine et la religion, en ce qu'ils agissent comme des systèmes qui ordonnent et protègent des peurs du chaos et de la mortalité. « *Dans la mesure où la fiction offre un déni temporaire de la situation et du potentiel personnels du lecteur, celui-ci s'absorbe dans les mots qui permettent ce déni par leur manipulation réussie de l'expérience* » (p. 135).

Dans le roman, le rêve de Pamphile de reconstruire la chapelle sur le site des ruines de l'abbaye de Réno est immédiatement précédé de la mention du projet de Jules de mettre en place une bibliothèque. Remplaçant les pierres par des livres dans la construction de son temple, Jules rêve d'acquérir une énorme collection, d'élever une tour vertigineuse de rayons alignant les livres et reliés par des échelles roulantes et d'infinis escaliers, parachevant le projet d'incorporer le chaos de la réalité extérieure dans un édifice fait de littérature. Le caractère inévitable de la perte et de la mort, la dimension aléatoire de l'expérience peuvent être tempérés quand la vie est hébergée au sein des structures et des frontières de l'art. Jules et Pamphile cherchent à minimiser la menace du désordre en utilisant la littérature comme une architecture et l'architecture comme une littérature, en organisant l'espace afin qu'il contienne et explique. Chez Mirbeau, plus grande est l'horreur de l'amorphe de la vie, plus englobant doit être l'édifice qui l'héberge.

Construite il y a des siècles, l'abbaye de Réno s'est étendue au-delà de ses limites originelles, et ses murs extérieurs se sont estompés avant de se confondre avec l'horizon : « *D'abord resserrée dans un étroit pourprés, composé de jardins potagers, d'un petit bois, de quelques prairies, l'abbaye étendit peu à peu ses possessions, englobant champs et forêts, étangs et villages, tout le pays, à perte de vue, autour d'elle* » (p. 384). L'ordre des Trinitaires, fondé par Jean de Matha et Félix de Valois, avait pour mission de délivrer les chrétiens tenus en esclavage par des infidèles. Après la dispersion des moines et la destruction de la chapelle pendant la Révolution de 1789, les Trinitaires de retour pensèrent que leur mission était devenue obsolète, et que racheter les croyants aux « *corsaires barbaresques* » avait cessé d'être une nécessité. Privés de leur but initial, incapables de s'adapter, les frères s'étaient finalement dispersés pour de bon, laissant l'abbaye abandonnée aux mains de Pamphile, le gardien solitaire.

Plus honnête que ses frères, Pamphile accorde plus d'importance à l'art religieux qu'au système de croyances qui l'inspire. Puisque l'abbaye de Réno doit être reconstruite et que les moines qui y vivaient doivent être rassemblés, la mission institutionnelle des Trinitaires doit aussi

survivre. Dieu, la santé et la justice sont des référents imaginaires qui, pour le langage de la culture, doivent absolument être authentiques. Puisque la doxologie crée une divinité à louer, de même que les lois sont écrites pour prouver que l'équité existe, ressusciter l'Abbaye devrait faire revenir les moines et redonner un sens à leur devoir de libérer les otages chrétiens. Mirbeau utilise Pamphile pour montrer que les institutions, en niant leur rôle de perpétuation d'elles-mêmes, affirment au contraire qu'elles sont fondées en nature. Citant « *l'histoire miraculeuse de son ordre* », Pamphile voit le rassemblement des moines comme une part essentielle de son récit : « *il croyait que les captifs étaient un nécessaire et permanent produit de la nature, et qu'il y a des captifs comme il y a des arbres, du blé, des oiseaux* » (p. 386).

Retourné à un stade inorganisé de pure nature, Pamphile est abandonné dans un lieu sans édifices, sans coreligionnaires, et sans rituels. En miroir de la terreur de la mort comme absence se trouve l'abbaye absente, dont la reconstruction est un rêve plutôt qu'un réel projet. Prototype de l'utopiste comme Mirbeau lui-même, Pamphile échafaude un plan qui est d'autant plus magnifique qu'il est irréalisable. Resplendissante par ses flèches de granit s'élançant vers le ciel, par ses sols de marbre polychrome, par le feu multicolore de ses vitraux traversés par la lumière ardente du soleil, l'abbaye de Réno est le monde parfait qui ne peut être autre chose qu'une idée.

Dans l'esthétique fantasmatique du personnage mirbellien, la créativité est donc ennoblie par son caractère improductif, la profondeur des romans et la beauté des tableaux démontrées par le fait même qu'elles sont trop splendides pour pouvoir être achevées. Dans la conception mirbellienne de l'utopie, le sublime de la vision de l'artiste est confirmé par son incapacité à le réaliser ou à l'incarner. Le génie est dans l'échec, le chef-d'œuvre n'est rien, puisque sa perfection n'est pas compromise par son expression.

Désinvestissement ascétique de soi-même, la vie de Pamphile tend à une démolition de l'*ego* et suit un régime humiliant de nihilisme créatif. Avec son pardessus rapiécé et sa barbe sale, Pamphile parcourt la planète, transformant la mortification du vagabond en gloire de l'omniprésence. Attrapant avec ses dents des pièces sur le postérieur des athées, il échappe à toute définition morale, spatiale et professionnelle. Une fois Jules découragé dans sa tentative de forcer Pamphile à lui donner un argent qu'il a l'intention de dépenser pour sa bibliothèque, il revient ensuite et trouve l'anachorète mort, ses restes entremêlés aux débris jonchant le site. Éparpillé dans le cimetière de son rêve inaccompli, le cadavre de Pamphile rongé par les vers n'est plus qu'un débris parmi les débris. Le sang noir, le pus jaune, la liquéfaction verte des tissus musculaires en train de pourrir, Pamphile se réduit à ces filaments dont la corruption nourrit la forêt, faisant pousser le pin et le châtaignier qu'il avait coupés auparavant. Construite sur le sol nourri de l'engrais de la chair en putréfaction du travailleur, l'abbaye de Réno en ruine devient le « jardin des supplices » originel. Hydraté par la sueur de l'effort, nourri par la substance du martyr, c'est un lit qui accueille la coquille vide d'un homme torturé par l'obsession.

Chez Mirbeau, pourtant, ce n'est pas le caractère artificiel et torturé de l'horticulture du jardin qui est le début et la fin, mais l'immensité non topographiée de la forêt dans laquelle les artefacts humains en décomposition sont réabsorbés. Lieu d'homogénéité et de confusion, la forêt est un *Urwelt* préexistant aux cartes qui situent et aux systèmes qui expliquent. Épaissie par sa croissance, non sondée par l'œil, la forêt est le lieu où l'on se perd. Dans la forêt, il n'y a plus d'autorités médicales, sacerdotales ou judiciaires qui protègent contre le hasard et la cruauté de la nature, plus de murs qui maintiennent les choses en ordre et laissent l'obscurité à l'extérieur.

Puisque les lois sont promulguées par des tyrans criminels, appliquées par des juges vénaux et des officiers de police corrompus, l'anarchisme de Mirbeau peut le conduire logiquement à promouvoir l'abolition des lois. En allant de l'*anarkos* à l'*anomos*, l'élimination du gouvernement dont les fonctions sont codifiées dans le langage institutionnel devrait libérer les individus en les faisant retourner dans un état précédant le langage. Alors « l'anomie » ne signifierait plus l'aliénation causée par le gouvernement, mais suggérerait au contraire la liberté instinctuelle que la culture tend à supprimer.

La forêt dans laquelle le corps déchiqueté de Pamphile est réassimilé est le lieu de l'absence de forme et de nom, qui existait avant le travail ordonnateur de la création humaine. Dans la forêt l'on régresse au statut d'un *primordium* englouti à nouveau dans le silence immémorial. La forêt, dans laquelle les hommes et leurs constructions se dissolvent, est l'opposé de la bibliothèque idéalisée de Jules. Là où le monument s'effondre, il est remplacé par l'arbre. Sur la tombe de l'écrivain aussi croît une plante. À la fin, le rêve de Pamphile d'un sanctuaire firmamental s'élevant vers les étoiles s'écroule, laissant un sol forestier couvert de pierres, de mousse et de broussailles : Jules « *ne vit qu'un chaos de pierre de taille, de bois en grume* » (p. 395). Lieu de la confusion originelle non structurée par le langage ou la loi, « [ce] *chaos* », comme l'écrit Pierre Michel, « *est à l'image d'un univers sans rime ni raison – par opposition au cosmos, univers organisé et harmonieux* » (p. 1191, note 127).

À travers ses personnages, Mirbeau exprime la nostalgie d'une enfance idéalisée non corrompue par l'éducation formelle et l'endoctrinement social. Comme Jules, il imagine soigner les jeunes hommes de névroses provenant de la culture, désassembler « *la mécanique poupée de la civilisation* » et restaurer « *l'homme naturel, instinctif, gonflé de vie* » (p. 471). La régression sociale du gouvernement à l'apatridie entraîne une régression phylogénétique de l'humain au végétal. Ainsi que Jules le dit à Albert, « *le mieux est donc de diminuer le mal [...] en ta rapprochant des bêtes, des plantes, des fleurs* » (p. 470).

Chez Mirbeau, l'étreinte de l'oubli, l'acceptation de sa propre disparition de la mémoire des autres témoignent d'une courageuse affirmation de la vie qui transcende le moi. Alors que c'est la lâcheté qui impose la construction d'un monument qui dénie la mort en la cachant derrière la grandeur mortuaire du marbre, le retour au néant célèbre la vie de toute chose. Le retour à l'anonymat assure la fertilité du chaos dans lequel tout s'entremêle avant d'être séparé et nommé.

Une des illusions les plus chéries par les héros mirbelliens est celle d'une nature vue comme le berceau maternel offrant la sécurité et le repos. Succombant à l'idée suicidaire, ils accueillent la reddition, espérant rompre la bataille, déposer les armes et s'évanouir dans la forêt. La maladie de la vie, communiquée par son égoïsme, symptomatisée par sa dégoûtante corporéité, est guérie par la mort qui délivre les souffrants de la culpabilité. Dans un fantasme récurrent, les personnages de Mirbeau sont poussés à la propreté de l'extinction, quand ils peuvent se défaire d'organes de reproduction associés à la honte et au remords. Quand le feu réduit en cendres le péché de la personnalité, le personnage manifeste ce que Bachelard appelle le Complexe d'Empédocle : « *L'amour, la mort et le feu sont unis dans un même instant. Par son sacrifice au cœur de la flamme, l'éphémère nous donne une leçon d'éternité. La mort totale et sans trace est la garantie que nous partons tout entiers dans l'au-delà. Tout perdre pour tout gagner. La leçon du feu est claire* » (p. 17).

De même que la crémation disperse les cendres dans le cimetière de l'air, l'atomisation reconvertit une chose fornicatrice en une absence de langage, en la blancheur et la perfection d'un néant. Chez Mirbeau, le déni de la mort signifie refuser le modèle de la fertilité du jardin des supplices, rejeter la corruption, le pullulement d'asticots dont la prolifération frustre le désir d'irrévocable et d'absence.

Avec le temps, Jules refoule le souvenir des morceaux gélatineux du corps de Pamphile, l'odeur pestilentielle de la putréfaction, la croissance larvaire que la mort favorise. Dans la forêt, la mort ne se réduit pas à de la bave, à de la puanteur et à des mouches, mais elle est éludée et oubliée, elle est un retour à un état hors du langage. Pour Jules, la vie est une chose sans grâce, non une opportunité d'atteindre la gloire, et ceux qui vivent le mieux sont ceux dont on ne remarque pas le décès. Jules décrit à Albert l'existence la plus noble comme un récit vide, un texte effacé à force de modestie ou par l'inattention de ses lecteurs : « *Et tout le monde, ignorant ta vie, ignorera ta mort... Tu seras pareil à ces jolis animaux, dont on ne retrouve jamais la carcasse, et qui disparaissent, volatilisés dans les choses* » (p. 471). Aussi le romancier le plus fin est-il celui dont l'œuvre est un cadavre à jamais perdu ; le meilleur livre est celui qui – si par malheur il est produit – disparaît simplement et ne touche jamais un public de sa souillure. L'idéal de la vie comme une histoire non

racontée, de la mort comme une auto-évaporation, de l'art comme une œuvre non faite est exprimé avec une pauvreté de langage qui va toujours croissant, alors que Jules approche une sorte de nirvana lexical, dans lequel la spécificité du vocabulaire se dissout dans l'imprécision, « *dans les choses* ».

Jules préconise que les hommes se soumettent aux rythmes du monde, que leur accouplement instinctif suive la loi d'Éros qui rassemble, et que leur abandon du moi se soumette à Thanatos qui sépare. L'insolvabilité créatrice devient pour Jules une esthétique de l'improductivité, dans son exhortation oxymorique à « *fabriquer un Rien* » (p. 471). De même que l'anarchiste célèbre l'art de la démolition, les œuvres des maîtres incarnent une inexpressivité où disparaît le moi, où est humilié l'individu qui cherche à magnifier la totalité de la nature. Alors a cessé d'exister le dualisme des créateurs et de leurs créations, au moment où la réalisation de soi transforme un artiste en une œuvre dont la perfection est signalée par sa disparition dans le tout.

C'est le déni de la mort qui interrompt le processus cyclique de la formation et de la dissolution, diminuant la vie en la séparant de sa fin et de son acmé. Comme la médecine, dont le but impossible est de vaincre la mortalité, comme la loi, dont la fin pathologique est de guérir la spontanéité grâce à la discipline, la littérature prend le désordre de l'imagination humaine et l'enferme dans les murs du cercueil que sont les reliures d'un livre. Corps malade et contagieux, le texte contamine les lecteurs qui, en le consommant, deviennent à leur tour des corps infectés. Les livres de droit, les textes médicaux, les compilations de dogmes religieux servent à standardiser le sens, à décourager la libre interprétation et à assurer que les enseignements sont propagés par une prêtrise servile.

Dans la forêt, l'arbre vivant expose sa verdure riche et exubérante, mais dans la société, il est abattu, transformé en une pulpe destinée à former des pages qui sont finalement cousues comme un linceul enveloppant un cadavre. L'art remplace les feuilles vertes par les « *feuilles mortes* » d'un roman (p. 483). Une fois que le lecteur intériorise les textes avec leur imagerie artificielle et leurs messages malsains, il devient l'incarnation morbide de sa bibliothèque. Ainsi, Jules exécute une reconstitution perversie de la dialectique naturelle de la corruption et de la croissance, quand il simule la création en rassemblant sa collection, puis tente de se purger de l'influence pathogène de la littérature, en affirmant : « *il faudrait détruire [...] cet affreux livre de mon cœur* » (p. 483).

Au fur et à mesure qu'il poursuit l'instruction d'Albert, Jules devient virulent dans la dénonciation, non seulement des institutions culturelles, mais aussi de leur expression picturale et linguistique. En tant qu'instance extrême de sublimation, le mysticisme exacerbe l'expression déviante du désir sexuel, qui est idéalisé par l'artiste en amour romantique. « *Entremetteuses de l'amour* », les religions organisées travaillent main dans la main avec les arts et diffusent le poison des instincts pervers. Contrairement au meurtre, qui est naturel, la pratique de la torture est une forme d'art, et « *les poètes [qui] n'ont chanté que l'amour, les arts [qui] n'ont exalté que l'amour* » (p. 485) appliquent des instruments de torture au corps de l'esclave de l'amour. En remplaçant les objets du désir par une imagerie érotique, le poète accorde une valeur à la créativité, estime son lyrisme plus salace et suggestif que sa maîtresse, qu'il aime moins que sa virtuosité descriptive. Jules, qui se déteste à cause de ses perversions, fait preuve d'éréthisme plutôt que de luxure, préfère la pornographie aux femmes, est prédisposé au « *mysticisme des prières et [à] l'onanisme moral des adorations* » (p. 485). Dans l'intérêt du déni de la mort, les hommes reculent devant les effets immédiats de la vie. Ce qu'ils vénèrent, ce sont des objets qui jadis étaient vibrants, brillants et magnifiques, mais qui ont été ensuite vidés de leur énergie et transformés en d'habiles simulacres. La vie, c'est la blancheur, l'insignifiance, les pages vides, la nature avant que les mots ne la souillent, une églantine pas encore maculée par le « *caca* » du poète (p. 473).

En comparant l'art à un excrément, Jules insiste sur le caractère superflu des objets qui restent après que la création s'est achevée dans l'évacuation de l'œuvre comme déchet. Chez Mirbeau, l'art commémore la vie qu'il détruit. Pourtant le génie peut se manifester au moment du déni, dans l'instant où l'homme rejette son animalité et sa nature éphémère et tire l'énergie nécessaire à la transformation de la névrose en art. L'acceptation de la réalité de la biologie et de la perte donne lieu à une expérience de la désillusion qui est fondamentalement non esthétique. La

construction de cathédrales, la production de grandes œuvres littéraires, résultent souvent d'une insistance à parer la réalité de fiction. L'ingénuité de la duperie exercée sur soi-même nourrit l'entreprise créatrice, de même que la réticence de l'homme à admettre son incompréhension et sa solitude l'inspire pour façonner les grands chefs-d'œuvre et fabriquer les grands mensonges.

Malgré sa mise en cause de la culture et son éloge de la nature, Jules trouve une valeur à la religion et à l'art qu'il prétend pourtant mépriser : alors qu'il refuse d'administrer l'extrême onction à une fille mourante, Jules la console malgré tout avec la promesse d'une présence divine, il la rassure en affirmant que, à notre dernier souffle, « *c'est Dieu qui vient vers vous* » (p. 492) ; et, malgré sa mise en accusation de la littérature, il se lance dans un vaste projet d'écriture au titre ambigu, les *Semences de vie*, « *un ouvrage de philosophie religieuse* », dans lequel le Christ répudie l'incarnation aveugle de la justice humaine pervertie et étroit « *la Folie* » en tant que mère de la créativité.

Ce n'est pas la fuite de la mort, ni le déni de la servitude qu'est la sexualité reproductrice, que Jules déplore, mais plutôt une soumission aux institutions qui handicapent ceux qu'elles prétendent protéger. Si la rectitude se trouve dans un rejet de la cruauté du monde, si la beauté est révélée dans le déni du désordre, alors la spiritualité se manifeste dans l'affirmation de la dignité humaine, et l'art authentique naît de l'impulsion créatrice à la produire. Pourtant, quand les aspirations à la transcendance se figent en un dogme orthodoxe, quand la créativité est paralysée par des principes esthétiques sclérosés, la vitalité de l'art laisse place à l'engourdissement des artéfacts.

Chez Mirbeau, l'œuvre commémore la mort de ce qui l'a inspirée. Dans la formulation de Jules, la véritable inspiration riche de sens vient du désir de produire (« *fabriquer* ») et de l'abolition du produit (« *Rien* »). En fin de compte, comme un cénotaphe, la signification de l'œuvre d'art tient à sa vacuité même, puisque c'est en donnant forme à une idée qu'on l'évacue. Comme Rico Franses l'écrit des monuments, « *on pleure la perte d'un objet qu'on n'a jamais possédé* » (p. 4).

Quand Jules décide de se faire prêtre, il échange le déni épistémologique contre le déni de soi relevant de l'expérience, répétant la mort dans la renonciation au compagnonnage et au plaisir. Si, pour le personnage mirbellien, le travail créatif est une mise à mort héroïque, l'effort le plus chargé de sens est l'accomplissement de sa propre mort. Loin d'assembler des traités médicaux ou de compiler des volumes juridiques – cercueils renfermant la mort, qui, une fois ouverts, répandent plus de mort encore –, Jules se prépare à mourir comme dans un processus d'évidement de soi. Dans l'association révélatrice de Mirbeau, le cercueil dans lequel le prêtre est enterré est identifié à la malle contenant sa collection pornographique.

Tout au long de son récit, le romancier montre que la répression engendre l'hystérie. Ce qui est caché, gardé secret, interdit ou tabou, engendre une fantasmagorie conjecturale d'images et d'histoires plus effrayantes et attrayantes que ce qui est dissimulé. Le premier rien que Jules produit est le mystère de ses années passées à la capitale : « *Qu'a-t-il pu fabriquer à Paris ?* », comme se le demande sans cesse le docteur Dervelle.

Avant son arrivée à Viantais, l'identité de Jules est comme sa malle, une chose inconnue révélatrice du travail artistique de la spéculation de ceux qui le décrivent comme un monstre, une bête mythique comparable à la créature qui, d'après l'imagination de Victoire, la cuisinière de Dervelle, vivrait dans la maison de Jules, avec son « *museau [...] long comme une broche, une queue comme un plumeau, et des jambes, bonté divine ! des jambes comme des pelles à feu !* » (p. 453). En un sens, l'enterrement de Jules contrebalance la dissémination de littérature toxique, puisque – différant en cela du livre qui contamine les lecteurs – son cercueil est enterré et que son corps ne rend personne malade. D'un autre côté, puisque l'inhumation est une métaphore de la répression, le corps souterrain de Jules ne repose pas silencieusement dans le sol, mais hante les esprits des survivants avec son « *ricanement lointain* » (p. 515). Pour Jules, la véritable hygiène mortuaire, c'est l'incinération de la malle, qui constitue symboliquement la crémation de son propriétaire. En ordonnant de brûler le contenant et de disperser aux quatre vents son contenu, Jules accomplit *post mortem* la levée de la répression : il répare les dommages que les institutions sociales ont commis durant sa vie. Dans une arabesque tournoyante d'images de fesses, de seins et

de pénis, la danse macabre devient un modèle d'œuvre d'art authentique, qui n'existe que durant le temps flottant de son auto-annihilation.

Comme beaucoup de romans de Mirbeau, la malle de Jules prise dans les flammes est estimable pour la charge de vérité des secrets qu'elle révèle : « *tout un fouillis de corps emmêlés, de ruts sataniques, de pédérasties extravagantes, auxquels le feu, qui les recroquevillait, donnait des mouvements extraordinaires* » (p. 514). Le roman de Mirbeau est en effet destiné lui aussi à disparaître dans l'expression même de son message, conjuguant la perte à la créativité, à l'instar de la malle de Jules. Comme l'écrivent Marie-Pierre Vanseveren et Albert Rombeaut, « *la malle retient et semble pourtant être liée à la perte, au deuil. Ou à une nouvelle manière de conserver par dissipation. Malle-sarcophage qui dévore ce qu'on lui donne à garder* » (p. 144).

Mirbeau conclut son roman par l'évocation du ricanement qu'on entend depuis le sous-sol, référence à l'échec total de la répression. Avec le corps de Jules, les villageois enterrent la peur de leur propre mortalité, ils déniaient leur propre vénalité, leur hypocrisie et leur lâcheté. Quant à Jules, il se complaît dans une immortalité dérisoire, puisqu'il survit dans son testament, par lequel il lègue sa fortune matérielle au premier prêtre du diocèse qui se défroquera. Le texte final de Jules prouve qu'une seule chose est éternelle : l'égoïsme et l'avarice humains.

* * *

En lui-même, le testament de Jules est une illustration du statut paradoxal de l'œuvre de Mirbeau, dans laquelle la création est accomplie par sa destruction simultanée. Démasquer les imposteurs, exposer les charlatans est un acte destructeur dont le but est de « *fabriquer un Rien* ». Mais dans l'objectif de l'anarchiste d'en finir avec les tromperies et les tyrans, on trouve le rêve de l'idéaliste utopiste, dont la réalisation ne produit rien. À partir des ruines de l'abbaye, Pamphile avait prévu de construire une chapelle, une structure dont la perfection était assurée par sa non-existence : sur les décombres de sa demeure, il avait élevé l'édifice de sa vision. Chez Mirbeau, la consommation et la conflagration sont les points terminaux de la création, puisque l'achèvement de l'œuvre doit permettre de la transformer en cendres. Il y a le tourbillon des pages en feu qui se dissipent dans l'air, puis s'éteignent et, pour finir, reposent sur le sol. Tel le Phénix renaissant de ses cendres, le roman de Mirbeau est né de sa condamnation de la littérature : il traite en effet d'un homme marqué par les enseignements de la culture trouvée dans les livres, et qui se libère de leur influence en brûlant le livre de son cœur.

Robert ZIEGLER
Université du Montana
(traduction de Bérangère de Grandpré)

Œuvres citées

- Bachelard, Gaston, *The Psychoanalysis of Fire*, traduit par Alan C. M. Ross, Boston, Beacon Press, 1964. Bachelard, Gaston, *Psychanalyse du feu*, Gallimard, 1949, p. 42 pour la citation.
- Franses, Rico, « Monuments and Melancholia », in *Journal for the Psychoanalysis of Culture and Society* vol. 6.1, printemps 2001, pp. 1-8.
- Freud, Sigmund, « Mourning and Melancholia », in *A General Selection from the Works of Sigmund Freud*, Ed. John Rickman, Garden City, Doubleday, 1957, pp. 124-140.
- Jayne, Edward, « The Dialectics of Paranoid Form », in *Genre II*, Printemps 1978, pp. 131-1578.
- Michel, Pierre, « Notes : *L'Abbé Jules*, in Octave Mirbeau, *Œuvre romanesque I*, Paris, Buchet/Chastel, 2001, pp. 1177-1206.
- Mirbeau, Octave, *L'Abbé Jules*, in *Œuvre romanesque I*, Paris, Buchet/Chastel, 2001.
- Piven, J. S., « Death, Repression, Narcissism, Misogyny », in *The Psychoanalytic Review*, vol. 90.2, 2003, pp. 225-260.
- Solomon, Sheldon, *et al.*, « Fear of Death and Human Destructiveness » in *Psychoanalytic Review*, vol. 90.4, 2003, pp. 457-474.