

EXUBERANCE VEGETALE

CHEZ MIRBEAU ET ZOLA

Une forêt pour toi, c'est un
monstre hideux
(Hugo).

En Angleterre, D. H. Lawrence a sublimé la force vitale de la forêt dans *Lady Chatterley's lover*, mais en France, la forêt représente rarement une force de vie. Quand on parle de la forêt, le discours n'est pas euphorique.

Plutôt, nous y rencontrons le roi pêcheur, châtelain impuissant au milieu de la forêt. Perceval lui-même est impuissant à lui redonner vie. La forêt française est damnée à ce point depuis le Moyen Âge. Elle n'est pas la vie, mais la mort. Méfions-nous de la vision simpliste de l'écologiste.

Comme on le sait, le jardin français reflète l'esprit géométrique cher à Descartes, tandis qu'en Angleterre, le jardin n'est qu'une partie de la forêt. Celle-ci en France est aménagée pour l'usage des chasses seigneuriales, avec des tracées de chemins, des ronds-points, des creusées, des étangs, et ce ne sont que des endroits apprivoisés pour la vie humaine et sociale. La chasse à courre elle-même est trop bien instituée pour satisfaire l'instinct sauvage du « sang noir » des chasseurs primitifs.

La forêt en France ressemble aux jardins français : trop symétrique, trop artificielle pour permettre une effusion amoureuse. Cela ne change pas même avec Rousseau, le bosquet de Clarens n'est qu'un petit bouquet d'arbres. Après lui, ce n'est pas mieux non plus. Citera-t-on Lamartine, Chateaubriand, ou Bernardin de Saint-Pierre ? Mais leurs forêts lointaines et trop volontairement « romantiques » ne sont pas vraiment présentées d'une manière réaliste, ce ne sont que reflets flous, ambiances vagues, loin de pouvoir susciter une inquiétude primitive.

À part quelques textes sur les forêts du nouveau monde, ou des pays exotiques, l'idylle sylvestre fait défaut dans la littérature française. Elle est essentiellement le produit de la culture citadine. Les amants se promènent plus volontiers dans un parc à la française plutôt que de se perdre dans une forêt

confuse.

Mais vers la fin de siècle, on assiste à une véritable invasion ou irruption de l'univers vert dans la littérature française. Il y a une exubérance végétale, chez Huysmans, Maupassant (par exemple dans *Mont-Oriol*), Jean Lorrain, Mirbeau et Zola. En particulier dans *La Faute de l'abbé Mouret* et *Le Jardin des Supplices* (les critiques y soulignent la « *nature vigoureuse* » du Paradou, qui ne ressemble pas aux « *aquarelles délicates du Lysi* ». Jean Pierrot signale que les thèmes végétaux prédominent dans les imaginaires décadents (*Imaginaire décadent*, 1977).

D'où vient cette poussée brutale de la passion jardinière ? Et est-ce vraiment une passion ? Certes, Mirbeau aimait le jardinage, qui lui permettait d'échapper à l'emprise de sa mégère, mais Zola était-il l'ami des plantes ? Présente-t-il vraiment un paradis vert ? Sa forêt n'est-elle pas victime de maladies ? (Ripoll pense que Zola a été influencé par l'enthousiasme de Michelet pour les arbres)ⁱⁱ. Pour d'autres, ce ne fut qu'une mode. La forêt française ne se portait pas bien à cette époque. On la coupait partout, et Zola lui-même se lamente dans son texte sur les bois (*Ce qui disent les bois : « Hélas ! On coupe en ce moment ma chère forêt ! »* p. 378). La passion, s'il y en avait, serait paradoxale.

Le jardinage, lui, était à la mode. C'était le contrepoint de la déforestation et de la trop rapide urbanisation. Les congés, les vacances en montagne (après le temps des stations thermales) commençaient à être populaires. L'art nouveau, ou l'art déco, s'orientait vers la profusion du décor arabe de motifs végétaux. Le taux de forestage atteignait un niveau alarmant (13 %). La menace écologique était sensible aux habitants des grandes villes. Si Zola parle de la forêt, c'est, comme pour Dreyfus, pour la défendre parce qu'elle était en danger de disparition. Et il faut lire dans son éloge de la forêt la vision pessimiste qui sous-tend la mort. Le schéma simpliste : forêt = force de vie, doit être réexaminé. (Il parle quelquefois d'un « *grand sanglot* » de la forêt : « *Toute la forêt, navrée, devenue lugubre, pleurait* », p. 379, *op. cit.*).

C'était l'époque où les peintres impressionnistes se promenaient dans la nature. Monet entretenait son jardin de nénuphars. Ce fut également l'époque de Wagner qui restaurait, ou inventait les mythes européens, et ces mythes se déroulaient dans les forêts épaisses. Et enfin, c'était l'époque du colonialisme qui diffusait la mode des paysages exotiques

(à la différence de l'exaltation romantique des pays lointains, la fin de siècle avait des connaissances concrètes des pays coloniaux). Mais ce fut aussi la réaction contre l'état des bois français. Les écrivains faisaient l'éloge de forêts utopiques qui n'existaient pas vraiment.

Par exemple, ce Paradou que Zola a voulu situer dans le Midi ne semble pas réel (« *le Paradou est un lieu en quelque sorte hors de l'espace. La mesure du temps y est incertaine*ⁱⁱⁱ »). On sait que Zola l'a imaginé à partir du souvenir d'un parc près d'Aix-en-Provence^{iv}, mais la description est hyperbolique : l'auteur ne se soucie nullement de l'effet de réel (« *À partir de données réelles, Zola façonne une allégorie* », « *Zola transfigure la réalité pour créer un décor insolite, étrange, mystérieux*^v »), c'est la forêt imaginaire, le château de la Belle au bois dormant. C'est en réalité un jardin abandonné. Mais, sous la plume de Zola, il prend une ampleur démesurée, presque mythique. C'est la forêt habitée par des esprits sylvestres. Les divinités ne sont pas nommées, mais les arbres ont des voix pour encourager les jeunes gens à l'amour – Henri de Régner, n'aurait pas hésité à peupler cette « forêt » de faunes et de dryades –, ce jardin redevenu sauvage redevient mythique, animé de la vie des dieux et des fées, qui guident Albine et Serge dans la voie de la connaissance sexuelle.

L'auteur exalte-t-il l'amour sauvage dans la nature, à la manière des anciens ? Voulait-il rétablir l'ordre (ou le chaos) de l'âge d'or ? Ou était-il plutôt défenseur des valeurs modernes ? Et entre ces deux extrêmes, il y a le troisième élément : l'Église. Zola emprunte au symbolisme biblique, et le drame devient celui de la tentation de l'arbre de la science. L'Archange chasse les coupables du paradis, tandis que les dieux païens (surtout les divinités sauvages de la famille de Saturne, de Pan et les petites divinités élémentaires, Dryade, Naiade, etc.) les encouragent dans l'accomplissement de la « fornication ». Mais il ne faudrait pas être dupe de l'apparence. La critique du système clérical ne serait qu'un prétexte parmi beaucoup d'autres, tout comme le paganisme. Zola n'oublie pas les problèmes de la société moderne. Selon lui, les instincts des hommes sauvages dorment dans l'inconscient des hommes modernes, mais la civilisation doit les guider vers la productivité raisonnée. Le paganisme, le christianisme et le modernisme, ces trois tendances luttent entre elles. Et on ne peut pas dire simplement que cette œuvre est un éloge de l'instinct amoureux dans la nature. (« *La lutte entre nature et*

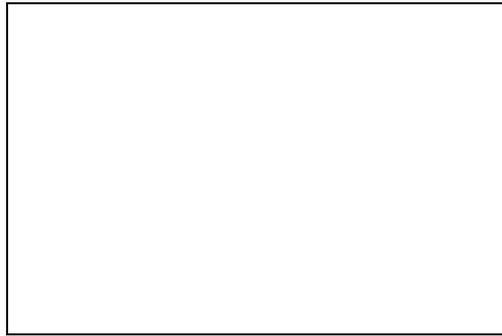
*culture / religion ne saurait avoir des vainqueurs^{vi} »). La nature encourage la « fornication » des jeunes gens, et ils s'aiment une fois, mais cela ne se répète pas, le résultat n'est pas positif. Albine se tue, Serge devient impuissant. L'enfant de leur amour est enterré avec la mère. Pour Zola, la nature est la force destructrice, la mort. *La Faute* n'est pas l'éloge de la nature.*

La forêt est le corps même d'Albine. L'enquête topographique des amoureux correspond à la découverte du corps féminin^{vii} et de sa sexualité. Mais chez Zola, la libido n'est pas toujours bénéfique. La sexualité débordante est l'instrument destructeur de la civilité humaine. Jacques Lantier devient une bête humaine à cause de sa sensualité sauvage. La vie sexuelle décrite dans *La Terre* est loin d'être heureuse. *La Faute de l'abbé Mouret* est la chronique de la sexualité maléfique, comme le montre le titre (il faut le lire également en dehors du contexte clérical. Il y a toujours la notion de faute, ce n'est pas une union heureuse de deux enfants innocents dans un climat paradisiaque). Car c'est la fin de siècle, toutes les humanités sont vouées à la disparition imminente. C'est la fin du monde. Pendant que les enfants sauvages s'oublient dans leur étreinte innocente, le monde se précipite vers l'apocalypse (l'image de la carriole, qui se précipite dans le gouffre en emportant le couple amoureux d'*Une Vie*, doit être symbolique).

Le caractère maléfique de cet amour est lisible à même la topologie du lieu. Au milieu de cette forêt se trouve un arbre fétiche, et, au pied de cet arbre, se creuse un trou de verdure. Ce trou peut se prolonger dans les ténèbres infernales. Si c'est un vagin, il ne peut être que « denté ». En pénétrant dans ce trou, Serge oublie tout. Il s'y plonge facilement quand il perd connaissance, quand il dort, et quand il fait l'amour. Le terme « trou » est le « *maître mot du vocabulaire de Zola^{viii}* », et cela désigne plutôt un lieu néfaste : tanière, tombe, tunnel. (« *Le trou désigne fréquemment la faille qui va porter atteinte à l'intégrité du personnage^{ix}* »). Mais en voulant retourner dans sa chambre, il se trouve devant une brèche, d'où il voit son village d'Artaud, et qui lui rappelle son devoir. Il retourne dans son église ; abandonnée, Albine se tue. C'était un jardin clos qui ne devait avoir aucune brèche. Mais, avec le temps, la clôture n'était plus parfaite. La brèche symbolise la ruine.

La forêt dans la littérature fin-de-siècle est la forêt malade. Même pour Maupassant, la forêt de chênes liège de la Côte d'Azur fait penser aux enfers sanglants des torturés (*Sur l'eau*).

D'ailleurs, la structure de ce jardin peut être comparée à celle d'un autre jardin également symbolique : celui de Mirbeau.



Le Jardin des supplices, par Edy Legrand.

Là aussi, il y a le souterrain (cachot, galerie des tortures), et le jardin en fleurs, c'est le jardin féminisé, mais les potences s'érigent partout. Les cours d'eau, les bosquets, les monticules, les labyrinthes y sont aménagés pour sublimer les « supplices », en imitant le corps féminin.

Clara incarne l'esprit de ce jardin : c'est la fée des supplices. Albine est une fée de la forêt (« *la fille mystérieuse et troublante de cette forêt entrevue* », p. 1 254 ; le Dr Pascal la qualifie de « *fée* », p. 1 257, tandis que Serge dit qu'elle a « *l'air d'une grande fleur* », p. 1 326), qui doit être vénérée ou possédée entièrement et qui n'accepte aucun partage. Elle aussi dit « *c'est mon jardin* » (p. 1 254). Mais c'est une déesse sylvestre comme Artémis de Némi. Pour être prêtre de cette déesse de l'amour et de la mort, il faut être bien courageux, et Serge manque de ce courage (pour Marta Segarra, la vraie faute de l'abbé est « *d'avoir reconnu la femme comme sa souveraine* »), comme le narrateur du *Jardin des Supplices* n'a pas la force de servir la déesse de l'extermination qu'est Clara. Pénétrant dans le sanctuaire de l'amour extrême, si le courage nous manque, la mort la plus affreuse nous y attend. Le narrateur du *Jardin des Supplices* l'a bien remarqué, ils n'en manquent guère : celui de la caresse, celui de la cloche, celui de la transfiguration, celui du rat, etc. Le bourreau procède à l'opération de la transsexualité : il change l'homme en femme par un rite de castration.

Et, en fait, l'abbé Mouret la subit, cette peine, puisqu'il devient impuissant. C'est la peine infligée au coupable par Éros. Ce roman n'est pas un éloge de l'amour, mais le drame de la castration, de l'amour malheureux. La comparaison avec *Le*

Jardin des Supplices nous suggère cette lecture. Le vert Paradou est muni de force destructrice. C'est la forêt qui tue.



Le Jardin des supplices, par Edy Legrand.

Le symbolisme végétal de l'érotisme (le dendro-érotisme) ne peut pas être bénéfique. La marche de Serge convalescent préfigure bien la peine à subir : il marchait comme « *un arbre qui marche* ». Dans la plupart des contes fantastiques qui présentent des « *enfes verts* », la forêt vierge n'est autre que le Jardin des Supplices. Là il y a des trous sombres qui engloutissent les êtres ; des plantes carnivores nous guettent ; des hommes sont transformés en plantes, et ils ne peuvent plus se déplacer. Dans *Koyahijiri* de Izumi Kyoka, le moine ambulant pénètre dans la forêt de sangsues, et il y rencontre une femme disposée à le transformer en bête.

Dans *Le Jardin des Supplices*, il y a une allée d'arbres où l'on met des suppliciés dans les creux. C'est la parodie du mythe des esprits sylvestres qui habitent l'arbre. Mais comme ces suppliciés sont enfermés là, on peut dire que ce sont des arbres qui engloutissent des hommes.

La forêt, c'est le lieu du désir, mais c'est aussi celui du désir fustigé. Le mécanisme de sanction fonctionne même dans la forêt. Si celle-ci se présente comme une métaphore de la femme, c'est la femme au *vagina dentata*, la femme castratrice. La forêt-femme enferme (on sait que Zola craignait l'enfermement, sa claustrophobie est bien décrite dans *Germinale*), dévore, se nourrit des victimes (tous les arbres du *Jardin des Supplices* se nourrissent du sang des suppliciés). Au milieu de la forêt, un trou de verdure nous attend. C'est comme l'araignée-crabe d'Erckmann-Chatrion : le monstre féminin attend là comme une fleur carnivore. La victime s'approche, séduite par sa beauté, mais attrapé, englouti, le pauvre homme disparaîtra bientôt. Ou bien il s'enfuit, et c'est le cas de notre héros. Mais il est rare que la victime en réchappe. L'abbé Mouret en ressort châtré (il devient plus tard

impuissant, mais c'est ce qu'il souhaitait : déjà, dans sa dévotion à Marie, il lui demandait de « *sécher ses organes* », de prendre sa « *virilité* », de le rendre « *eunuque* », p. 1315). Le narrateur du *Jardin des Supplices* se traîne comme un homme déchu, un déchet après ce parcours dans les enfers : « [...] *un homme à la figure ravagée, le dos voûté, l'œil morne, la chevelure et la barbe prématurément toutes grises* » (p. 13). Il se lève « *avec effort* », il parle d'une « *voix qui tremble* ». On peut imaginer facilement que le parcours dans le jardin des supplices symbolise celui de sa vie tout entière, qui n'est autre que le chemin de la déchéance. (Fabien Soldà y voit une initiation, mais quelle initiation ? S'il pense à la « *connaissance divine* », il se trompe. Ce n'est que l'initiation à la cruauté et à la mort.).

C'est l'enfer vert, dont l'idée se développe dans les contes fantastiques de l'époque (par exemple, *Le Conte de l'Or et du Silence* de Gustave Kahn). L'atmosphère de nos deux romans est déjà proche de ce genre : ces jardins ressemblent plutôt aux jardins de rêve ou de cauchemar qu'à ceux de la réalité. Au moins les descriptions sont volontairement hyperboliques : c'est le fantastique par l'hyperbole. Un jardin dont les arbres poussent des cris peut être réel si ce ne sont que des impressions. Mais s'ils parlent vraiment, c'est le monde merveilleux. Même la fin d'Albine peut appartenir au registre du non-réel. Une femme ne meurt pas en respirant le parfum des fleurs.

Le jardin des supplices est-il à l'opposé du Jardin de Paradou ? L'un serait le paradis, l'autre l'enfer ; mais Zola ne parle-t-il pas de trois (ou de cinq) mystères : les joyeux, les douloureux, les glorieux (p. 1 291) ? Pour Serge, Albine n'est qu'une continuation, ou une incarnation de la Vierge à laquelle il voue une adoration amoureuse. Dans l'amour de Marie, il se croyait déjà dans un jardin exquis : « [...] *tout le jardin de Marie poussait autour de lui, avec ses hautes floraisons de chasteté* » (p. 1 290).

Albine est qualifiée de diablesse par le frère Archangias. Pour ce dernier, le jardin de Paradou n'est qu'un enfer présidé par une démonsse, dans lequel les coupables se tordent sous les fouets des suppôts de l'enfer. Pour beaucoup d'autres, en effet, ce jardin paraît diabolique (personne ne le visite). Et même l'adoration que Serge voue à sa Marie est douteuse aux yeux des gens. Pour eux, leur curé était dans le jardin des tentations

pour le plus grand danger de son âme, et ce depuis le temps du séminaire, alors qu'il se délectait des illusions du jardin des délices, imprégné des grâces de la Vierge, tandis que ses supérieurs s'inquiétaient pour son salut. C'est le jardin de l'amour, mais c'est un péché aux yeux des gens d'Église, et le prêtre en ressort castré. Délices et supplices, ne sont que même choses. C'est ce que dirait Clara.

Dans le transport exalté de l'adoration de Marie, Serge perd connaissance, et après cette chute, il tombe en léthargie ; quand il reprend vie, il trouve Albine à son chevet et croit avoir traversé les ténèbres pour renaître. Un peu plus tard, dans le jardin de Paradou, il s'endort sous les rosiers, et en s'éveillant il avoue la même impression : renaître après le parcours dans le noir. (Mais il confessera dans l'église qu'il était dans le royaume des ténèbres au jardin de Paradou.). Dans son amour Marie est remplacée par Albine. Il a comparé Marie à Cybèle, et quand il trouve Albine dans la nature, il n'hésite pas à l'appeler la grande déesse de la nature, donc Cybèle. Et pourquoi pas la grande déesse de la mort, Kali ?

Mais avant d'être Kali, elle se montre comme la Flore, le jardin de Paradou est composé de forêts, de pelouses, de parterres, et c'est surtout la profusion des fleurs qui domine le jardin. *« Mille plantes, de tailles plus hautes, bâtissaient des haies, ménageaient des sentiers étroits qu'ils se plaisaient à suivre. Les sentiers s'enfonçaient avec de brusques détours, s'embrouillaient, emmêlaient des bouts de taillis inextricables : des agératums à houppettes bleu céleste ; des aspérules, d'une délicate odeur de musc ; des mimulus, montrant des gorges cuivrées, ponctuées de cinabre ; des phlox écarlates, des phlox violets, superbes, dressant des quenouilles comme des cheveux ; des chrysanthèmes pareils à des lunes pleines, des lunes d'or, dardant de courts rayons éteints, blanchâtres, violâtres, rosâtres. Le couple enjambait, les obstacles, continuait sa marche heureuse entre les douces haies de verdure. À droite, montaient les fraxinelles légères, les centranthus retombant en neige immaculée, les cynoglosses grisâtres ayant une goutte de rosée dans chacune des coupes minuscules de leurs fleurs. À gauche, c'était une longue rue d'ancolies, toutes violettes sombres, ces dernières presque noires, d'une tristesse de deuil, laissant pendre d'un bouquet de hautes tiges leurs pétales plissés et gaufrés comme un crêpe »* (p. 1 349).

Cette énumération des espèces rares est comparable à celle du *Jardin des Supplices* (« *Ce sont des descriptions fortement érotisées de plantes à l'apparence exotique et aux noms rares, qui [...] végétalisent une représentation monstrueuse de la sexualité en généra^ki* ») :

« À droite, des pelouses fleuries ; à gauche, des arbustes encore. Acers roses, frottés d'argent pâle, d'or vif, de bronze ou de cuivre rouge ; mahonias dont les feuilles de cuir mordoré ont la largeur des palmes du cocotier ; éléagnus qui semblent avoir été enduits de laques polychromes ; pyrus poudrés de mica ; lauriers sur lesquels miroitent et papillotent les mille facettes d'un cristal irisé ; caladiums dont les nervures de vieil or sertissent des soies brodées et des dentelles roses ; thuyas bleus, mauves, argentés, panachés de jaunes malades, d'orangés vénéneux ; tamarix blonds, tamarix verts, tamarix rouges, dont les branches flottent et ondulent dans l'air [...]. C'était un enchantement perpétuel » (p. 166).

Les deux textes ont recours au même vocabulaire :

« [...] le feuillage grêle des schizanthus, plein d'un papillonnage de fleurs aux ailes de soufre tachées de laque tendre » (Zola, p. 1 349). « [...] lauriers sur lesquels miroitent et papillotent les mille facettes d'un cristal irisé ; caladiums dont les nervures de vieil or sertissent des soies brodées » (Mirbeau).

Les topologies aussi se ressemblent. C'est la structure double de l'enfer et du paradis, avec un centre défendu. Dans *Le Jardin des Supplices*, c'est le lieu de la cloche. Ce tourment et celui de la caresse semblent invraisemblables, tandis que la mort d'Albine causée par le parfums des fleurs est aussi chimérique. Ici, on meurt des fleurs, là-bas, on meurt du son ou de la caresse.

Le décor est la profusion des fleurs, et ces fleurs sont en rut. Dans *Le Jardin des Supplices*, des fleurs qui ressemblent aux phallus dispensent des odeurs de semence ; dans le jardin de Paradou aussi les plantes et les fleurs ont des sexes : « *noces des roses* » ; « *voluptés des violettes* » ; « *large plainte d'une foule innombrable en rut* » ; « *Des coins les plus reculés, [...] une odeur animale montait, chaude du rut universel* » (p. 1 408).

Après les fleurs, les amants de Paradou entrent dans le verger, et ils s'amuse à cueillir des fruits « défendus ». Dans ce roman, à peine sorti de l'hiver, curieusement, il y a tout. Il y a même des pastèques ; seules des poires sont encore « *un peu vertes* ». Les cerises, les abricots, les melons, les fraises : tous mûrs ensemble.

Après les fruits, des arbres. Le parc est immense, ils marchent des heures et des heures, et ils ne sont pas encore au bout. Après les forêts, l'auteur s'attarde encore sur les eaux. Les eaux sont décrites d'ailleurs comme les fleurs et les arbres, à l'instar des hommes : « [...] *elles tombaient brusquement en une chute, dont la courbe molle semblait renverser un torse de*

femme, d'une chair blonde » (p. 1 385). Et c'est là où s'immisce le péché, ou le désir charnel. L'eau les invite à faire l'amour. Le jardin commence à avoir des aspects néfastes, ou moins purs : l'herbe des sorcières, la mandragore, des ciguës, des belladones exhalent des odeurs malsaines (ces fleurs préparent la fin tragique). Les plantes sont aussi monstrueuses comme « *des bêtes sans nom entrevues dans un cauchemar* » (p. 1 389).

La forêt tout entière s'anime en un rut universel. Dans *Le Jardin des Supplices*, le narrateur s'écrie :

« *Ah oui ! le jardin des supplices !... Les passions, les appétits, les intérêts, les haines, le mensonge ; et les lois, et les institutions sociales, et la justice, l'amour, la gloire, l'héroïsme, les religions, en sont les fleurs monstrueuses et les hideux instruments de l'éternelle souffrance humaine...* » (p. 217).

Ces deux jardins symbolisent des univers tout entiers. Et les univers sont en rut, mais leur rut ne ressemble-t-il pas aux rôles ?

Et enfin, ils sont là, dans cette alcôve verte. « [...] *toutes les voix enseignaient l'amour* ». Dans *Le Jardin des Supplices*, le jardinier chinois dit à Clara : « *faites l'amour, faites l'amour comme les fleurs* » (p. 79). Au demeurant, c'était une voix déjà prononcée par la fleur odorante du thalictré. Ce sont des « *fleurs qui ressemblent à des sexes* » et la nature « *ne cesse de crier aux êtres vivants par toutes ses formes et par tous ses parfums : "Aimez-vous... Aimez-vous !... Faites comme les fleurs !"* » (p. 161).

Dans *La Faute de l'Abbé Mouret*, les amants suivent la voix, et ils trouvent la joie, mais la joie ne dure qu'un instant, le paradis n'était qu'illusion. Après la faute, ils ont conscience de leur nudité et, en même temps, le jardin cesse de les protéger, de leur prodiguer les félicités, l'enceinte était effondrée, et à travers cette brèche, la paroisse d'Artaud est en vue. Celle-ci rappelle à Serge les devoirs du prêtre. D'ailleurs le frère Archangias est là pour l'expulser du jardin. Ils viennent de perdre leur paradis.

Dans *Le Jardin des Supplices*, le couple ne suit pas le conseil du jardinier. Clara repousse le narrateur qui, « *poussé par un rut grossier, maladroitement, [se penche] sur Clara* » : « *D'un coup de rein, Clara se dégage de [sa] gauche et lourde étreinte.* » Puis, en sortant du jardin, ils se dirigent vers le bateau de plaisirs. C'est là que l'héroïne se « *régénère* » après la folie du baignon. Et reprenant leurs esprits, ils s'aimeraient, si l'homme n'était pas trop choqué de sa visite au jardin. C'est pour cela

que Clara a convié le narrateur à cette promenade chez les suppliciés. (« *Le spectacle de la torture est une condition préalable indispensable à l'érotisme*^{xii} »).

Les jardins extraordinaires stimulent le désir tout en effrayant les cœurs sensibles. Mais, dans ces deux textes, le désir sexuel ne conclut pas le récit. Les amoureux ne sont pas éternellement unis sous l'envoûtement végétal : Albine et Serge ne répéteront jamais leur « *faute* », qui condamne Albine à la grossesse. Dans *Le Jardin des Supplices*, Clara cherche l'exaltation des sens, et le narrateur n'atteint pas la hauteur où elle se trouve. Le sexe est sublimé dans ces deux jardins, mais ce n'est que l'ouverture de l'éternel supplice.

Clara ne pouvait pas vivre en Europe, elle ne pouvait pas faire l'amour parfait à Londres. C'est juste dans ce jardin des supplices qu'elle retrouve l'extase presque métaphysique de l'amour. Elle ne veut pas rompre le charme en s'accouplant avec le narrateur. Elle a cherché l'amour sublime dans la stimulation extrême des sens, et cet amour n'était plus simplement physique, mais plutôt spirituel. L'effet du jardin n'est pas synchronique chez ces deux promeneurs. Pour l'initié, les scènes d'extrême cruauté préparent l'exaltation sensorielle ; pour le non-initié, les mêmes scènes ne sont que pénibles à supporter, mais elles stimulent quand même les sens.

Si les jeunes amants de *La Faute de l'Abbé Mouret* étaient novices dans l'amour, les amants du *Jardin des Supplices* en ont déjà parcouru tous les stades, tous les détours. Mais il y a toujours la différence des sexes : les femmes sont plus cruelles, les hommes plus vulnérables. Ce sont Clara et Albine qui commandent, et les hommes ne se hissent point à la hauteur de leur déesse.

Le Paradou figurait le paradis, désormais perdu par la faute de l'abbé Mouret. Le jardin des supplices reste l'enfer, ou l'envers de l'enfer, dont les héros doivent connaître tous les replis. Quand le narrateur laisse entendre, presque à son insu, qu'il voulait la tuer, Clara se montre enchantée. Elle dit que l'amour et la mort ne sont qu'une même chose.

Dans le Paradou, l'amour entraîne la mort de l'héroïne. Mais s'il n'y avait point d'Albine, Serge ne pourrait pas retrouver la santé. Si le prêtre ne réintégrait pas son église, seraient-ils heureux ensemble ? Et il y aurait les questions matérielles. De

quoi vivraient-ils ? Il nous faut gagner notre vie. Nous ne pouvons nous prélasser éternellement sous le ciel du paradis. La vie a mené le narrateur du *Jardin* à ce lieu de supplices. Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, Serge ressemble à un enfant innocent. Il se sent renaître sous le nouveau soleil. Albine le guide. C'est comme « *le vert paradis des amours enfantines* » que tout le monde connaît.

Dans la vie de chacun, il y a ce « *vert paradis* » au commencement, et, au bout de la vie, ce jardin des supplices. Le parcours de notre vie n'est que le chemin du paradis aux enfers, du paradis perdu au monde de l'apocalypse.

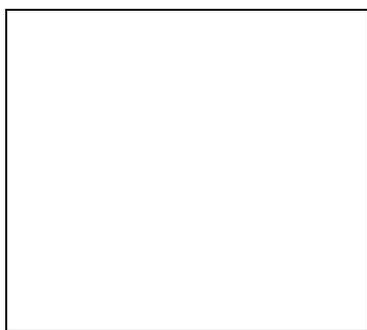
La terre aussi suit le même parcours. Le paradis initial devient le désert apocalyptique. Vers la fin du siècle, on ne trouvait plus ce qu'on pouvait appeler le « *vert paradis* » : le narrateur doit aller jusqu'en Chine pour le retrouver. Serge doit passer par les enfers ténébreux pour se retrouver au Paradou. Mais si le jardin de Paradou paraît immense, c'est l'immensité vue par les yeux des petits enfants qui s'émerveillent en découvrant à chaque pas les nouveaux aspects de la nature.

Et enfin, ils trouvent leur éden au sein même du paradis abandonné. C'est sous le pied d'un chêne gigantesque :

« *C'était au centre, un arbre noyé d'une ombre si épaisse, qu'on ne pouvait en distinguer l'essence. Il avait une taille géante, un tronc qui respirait comme une poitrine, des branches qu'il étendait au loin, pareilles à des membres protecteurs. Il était le doyen du jardin, le père de la forêt, l'orgueil des herbes, l'ami du soleil qui se levait et se couchait chaque jour sur sa cime. De sa voûte verte, tombait toute la joie de la création : des odeurs de fleurs, des chants d'oiseaux, des gouttes de lumière, des réveils frais d'aurore, des tiédeurs endormies de crépuscule.* » « *On y entrait comme dans le cristal d'une source, au milieu d'une limpidité verdâtre, nappe d'argent assoupie sous un reflet de roseau.* »

Dans *Le Jardin des Supplices*, le centre est cette cloche au-dessous de laquelle le supplicé expire :

« *C'était en quelque sorte un gouffre en l'air, un abîme suspendu qui semblait monter de la terre au ciel, et dont on ne voyait pas le fond* » (p. 201).



Le Jardin des supplices, par Edy Legrand.

Dans ces deux jardins, un trou se creuse au milieu.

Le Jardin des Supplices imite les enfers aux sept niveaux. Il y a des galeries sombres où les condamnés sont livrés aux tortures, il y a des cachots, et, en sortant de ce gouffre, il y a des parterres fleuris, des étangs et des monticules. On y accède en traversant un

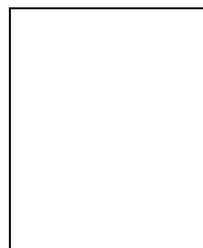
fleuve infernal. Il y a même un passeur (Fabien Soldà a raison de voir un passeur dans cette batelière chinoise). Le jardin de Paradou aussi renferme une grotte, il y a des trous noirs, des parterres fleuris et tout au fond, cet endroit secret, réservé aux extases des amoureux. C'est là où la châtelaine et le châtelain ont passé des heures de félicité parfaite il y a cent ans. C'est un séjour mystérieux : « *les gens du pays m'ont dit que c'était défendu* » (p. 1358). Car ces deux jardins magnifiques dissimulent en fait la mort.

On pense habituellement que *La Faute de l'abbé Mouret* est une critique du système clérical, mais il ne faudrait pas conclure trop catégoriquement. Si Zola a pu dire que le célibat des prêtres nuisait à leur santé, etc., personne n'en était dupe. On connaissait de longue date les mœurs des prêtres et des moines, souvent plus libres, voire plus libertins, que les hommes ordinaires. Le conflit entre la vie sociale et la vie sentimentale, entre le devoir et l'amour, n'est pas spécifique au milieu clérical (Zola lui-même ajoute : « *je ne fais pas une étude sur les prêtres, [...] mais une étude sur un tempérament* » ; ms. 10 294).

Il faut se méfier également de l'éloge de la forêt que fait Zola. Ce n'est pas une forêt noire de la haute montagne, mais c'est une chênaie en pleine campagne (tout près du village), et ces bois de la terre basse cèlent l'idée de mort. Non pas comme le grand mystère, mais comme la faute, et comme la décadence. Ces forêts se tiennent difficilement, la mort est proche.

C'est l'ambiance même des forêts de l'époque. Même un grand ami des bois comme André Theuriet (*Sous bois, Reine de forêt, L'Amour en automne*, etc.) n'évoque le plus souvent que les tristesses éprouvées sous la frondaison. Ce n'est plus la forêt vierge, ce n'est même plus la forêt des chênes séculaires. Partout, les bois étaient trop bien exploités, les grosses espèces ont été déjà abattues pour construire des bateaux de guerre et les branches en furent réduites pour le chauffage. Dans toutes les forêts, on a construit des fonderies, des fours de verrerie ; on lâchait des troupeaux, on coupait des fagots.

Zola ajoute que, depuis cent ans, aucune hache n'est entrée dans le Paradou, mais une forêt vierge ne se forme pas en un siècle. Et, nulle part en France, on ne trouvait une forêt naturelle qui ne laissât pas entrer des bûcherons. Si bien que les personnes, qui s'aventurèrent dans un bois



français au temps de Zola, durent se lamenter en constatant la disparition des espèces. Mirbeau aussi était obligé de situer son jardin en dehors de la sphère habituelle. Même en Chine, ou, plutôt, surtout en Chine, cette sorte de jardin miraculeux était impossible. Ces jardins sont chimériques, ou symboliques. Et ils symbolisent la mort, la décadence, la fin du monde. L'exubérance des forêts imaginaires, vers la fin du siècle, est le dernier feu d'artifice du monde agonisant. Les personnages du *Jardin* ne cessent de répéter le mot : « *décadence* ».

La Chine eût pu paraître ce pays enchanté, mais les chimères cachaient bien la misère de la société chinoise. En réalité, dans la plupart des cas, la terre de Chine était aride, déserte. Si le vent y souffle, c'est la nuée des nuages jaunes qui se lèvent. Même si Mirbeau présentait une Chine de rêve, l'illusion ne pouvait pas cacher la déchéance de l'empire céleste agonisant. En Provence, trop sèche, trop désertique, l'imagination de Zola a pu implanter un jardin immense, mais là aussi l'ombre de la mort ne peut pas s'effacer.

La volupté végétale chez Zola et chez Mirbeau appartient au registre du fantastique, et cette volupté cache difficilement une angoisse de fin du monde. Partout les arbres sont abattus, le paradis terrestre de l'Asie ou du Pacifique est menacé de l'anéantissement dû à l'exploitation impérialiste. M. Ripoll se montre plutôt optimiste en disant que « *les destructions présentes* » sont « *l'épanouissement de demain*^{xiii} », mais, si on construit des usines en coupant des forêts, l'épanouissement viendra bien tardivement. Pourtant, M. Ripoll a raison quand il voit, dans ce roman, « *l'angoisse qui saisit l'homme devant le temps, devant le sexe, devant la mort*^{xiv} ».

La forêt s'oppose à la ville. Le Paradou s'oppose au village d'Artaud. Le jardin des supplices s'oppose au monde occidental. La mort peut être à côté des civilisés, mais l'exubérance de la vie dans la forêt est aussi le symptôme avant-coureur de la déchéance des humains. « *Ce sont là des symptômes caractéristiques de notre déchéance* » (pp. 176–177). (Chantal Bertrand-Jennings fait une trop facile opposition entre église = mort et nature = abondance^{xv}. C'est un peu trop schématique.)

Étienne Lantier s'unit à Catherine dans la mine effondrée, à côté des cadavres flottants du cheval et de l'homme. Ce décor macabre est indispensable à l'amour zolien. La folie meurtrière de Jacques Lantier n'est pas exceptionnelle, le Paradou demeure aussi une forêt carnivore comme le serait cette fleur

qui attrape les insectes. Il n'est nullement étonnant que la description des noces, sous les arbres, soit mêlée au lexique de la mort : « *Je voudrais te prendre, te garder, mourir peut-être* » (p. 1 407). Dans sa dévotion à la Vierge, il emploie le même terme, d'ailleurs comme dans toutes les littératures pornographiques. Il implore Marie de prendre sa virilité, de sécher ses organes : « *Ô Marie, Vase d'élection, châtez en moi l'humanité, faites-moi eunuque* » (p. 1 315) Et l'abbé Mouret, claquant des dents, terrassé par la fièvre, s'évanouit sur le carreau.

Dans *Le Jardin des Supplices*, les fleurs de thalictre exigent quinze mâles pour la fécondation. Mais le procédé de génération dans la nature est celui de la mort. Tous les mâles doivent mourir après la copulation. La nature, c'est le monstre dévoreur. Albine attrape Serge, mais comme la proie s'échappe, le monstre érotique, par dépit, se meurt. Ou la forêt tue sa prêtresse. Voilà les forêts homicides. Comme dans *Le Jardin des Supplices*, le Paradou aussi cachait son intention meurtrière. On ne sort pas impunément de l'éden défendu. Albine et Serge se sont aimés une seule fois, et le résultat de leur « faute » est la mort d'Albine et de leur futur enfant. Nous ne savons pas si le narrateur du *Jardin des Supplices* est admis dans le lit de Clara. L'héroïne désirait l'amour, mais c'était l'amour suprême. Pour satisfaire cette déesse, le narrateur était trop mesquin. Lui aussi a connu les enfers verts dans la forêt vierge d'Annam. Mais il n'était pas initié à ce jardin des supplices. Il ne le sera jamais. Pour lui, la vie restera toujours une énigme, tout comme la femme. Le plaisir dans le monde lui semblait un appât pour les enfers. Il voit distinctement les spectres des suppliciés voltiger dans l'air au-dessus du jardin, dont il compare la vue à celle de la société humaine. Les hommes seront broyés par l'engrenage de ce système de supplice. Clara n'en sera jamais la victime. Elle survolera toujours ces suppliciés. Cette figure de la déesse de la mort et de l'amour – Jean Lorrain parle de la déesse Kali dans *Monsieur de Phocas* – est-elle spécifique à Mirbeau ? Nous savons que toutes les femmes fatales en France sont des sacrifiées. Elles ne survivent jamais à leurs victimes : Manon, la Dame aux camélias, Carmen, toutes périssent en consumant leur passion. C'est le sort d'Albine, et Clara seule reste invulnérable. Est-ce parce qu'elle est Anglaise ? Ou peut-être plus simplement la mort elle-même : « *Et il me semble qu'une odeur de sang, qu'une odeur de cadavre monte avec elle, encens que*

d'invisibles encensoirs, balancés par d'invisibles mains, offrent à la gloire immortelle de la mort, à la gloire immortelle de Clara ! » (p. 218).

Serge vouait une dévotion à Marie, puis il croit que la déesse est descendue jusqu'à lui sous les traits d'Albine. Elle est morte et enterrée, mais elle laisse planer une ombre obsédante. La troisième incarnation de Marie pour Serge serait celle de Clara, la mort. Possédé par la mort, Serge devient impuissant. (Claude Herzfeld compare Clara à Méduse, dont la vue pétrifie la victime, symbole de l'impuissance^{xvi}). Le jardin de Paradou deviendra un jardin des supplices, c'est aussi la troisième vie de ce dernier, qui était initialement un jardin édénique avant l'incendie. Puis il est devenu un jardin sauvage pour entretenir les illusions de nos jeunes gens, et enfin, il deviendra un jardin de la mort, un terrain vague. D'ailleurs, ne sont-ils pas passés déjà par le « paradis terrestre » dans l'île de Ceylan ? Leurs étapes – l'Europe, Ceylan, la Chine – correspondent à celles de tout le monde. Jardin des vices, jardin des délices et jardin des supplices.

Clara incarne l'amour pervers. Les hommes modernes, si loin du paradis primordial, ne peuvent s'aimer d'une manière ordinaire, ils ont besoin de choses extrêmes pour se livrer aux rites de l'amour. Le narrateur du *Jardin des Supplices* s'abaisse devant les yeux de Clara, c'est alors qu'elle le fixe avec son regard d'émeraude. Elle se nourrit de vices et de corruptions. (« [...] *il y a quelque chose de plus mystérieusement attirant que la beauté, c'est la pourriture* »). Elle a humé sa proie en le narrateur. Elle l'entraîne aux enfers. La forêt de mort. L'homme décadent a besoin de stimulant pour aimer, la forêt en péril a besoin du sang des suppliciés.

Zola et Mirbeau ont peint ces enfers verts, non pas pour faire l'éloge de l'amour dans la nature, mais pour montrer combien les êtres humains sont éloignés de l'état primitif. Ce qui aurait pu être le paradis ne sera que le jardin des supplices. Le Paradou n'est qu'une parodie du paradis dans lequel on se laisse attraper par la force de la Nature, qui nous tue ou qui nous châtie. Le jardin des supplices que Clara incarne est une caricature de la société décadente, (« *Dans le personnage diabolique de Clara, Mirbeau érotise le pouvoir impérialiste^{xvii}* » ; « *le bain chinois devient l'épouvantable miroir de la justice européenne^{xviii}* ») ; ici, l'amour n'est que supplices, la vertu que mensonge, c'est le paradis à l'envers.

La forêt n'existe plus. Nous sommes tous des errants assoiffés dans le désert de l'amour, ou des Petit Poucet perdus dans la forêt des arbres morts. Cet aspect apocalyptique de notre univers, contrepoint du paradis végétal, est étroitement lié à la déchéance des êtres humains, cet aspect désenchanté n'échappe pas aux yeux de Zola et de Mirbeau. Ils peignent l'exubérance végétale pour nous mettre en garde contre la déforestation. Ni Albine, ni Clara ne sont heureuses parmi ces fleurs. Ce ne sont que fleurs apocalyptiques tuant les hommes, des Fleurs du mal.

Chiwaki SHINODA
Université de Nagoya (Japon)

BIBLIOGRAPHIE

Émile Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*, in *Les Rougon-Macquart*, t. 1, Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, in *Œuvres illustrées*, Les Éditions nationales, 1935.

Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Grasset, 1993.

Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent*, Presses Universitaires de Rouen, 1977.

Alain Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, 1997.

Sylvie Collot, *Les lieux du désir : topologie amoureuse de Zola*, Hachette, 1992.

Chantal Bertrand-Jennings, *Espaces romanesques, Zola*, Sherbrooke, Naaman, 1987.

Joan Yvonne Dangelzer, *La Description du milieu dans le roman français, de Balzac à Zola*, Genève, Slatkine, 1980.

Pierre Ouvrard, *Zola et le prêtre*, Beauchesne, 1986.

Olivier Got, « Zola et le jardin mythique », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 62, 1988.

Chantal Bertrand-Jennings, « Zola ou l'envers de la Science, de *La Faute de l'abbé Mouret* au *Docteur Pascal* », in *Nineteenth Century French Studies*, 1972.

Henri Guillemin, *Présentation des Rougon-Macquart*, Gallimard, 1964.

Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, Lille, 1977.

Claude Seaissau, *Émile Zola, le réalisme symbolique*, José Corti 1989.

Marta Segarra, « Éros et transgression : La femme qui rit dans *La Faute de l'abbé Mouret* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 69, 1995.

Dorothy Figueira, « Jardin des supplices, roman philosophique, utopique et orientaliste », in *Seminari Pasquali*, Pise, ETS, 1993.

Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau*, Séguier,

i. Dangelzer, *La Description du milieu dans le roman français*, Slatkine, 1980, p. 71.

ii. Roger Ripoll, « Le Symbolisme végétal dans *La Faute de l'abbé Mouret* », *Cahiers Naturalistes*, 1955.

iii. Pierre Ouvrard, *Zola et le prêtre*, 1986, p. 72.

iv. Olivier Got, *Zola et le jardin mythique*, 1987.

v. Claude Seaissau, *Zola le réalisme symbolique*, 1989, p. 115 et p. 76.

vi. Marta Segarra, « Éros et transgression : la femme qui rit dans *La Faute de l'Abbé Mouret* », *Cahiers Naturalistes*, 1995.

vii. Olivier Got, *op. cit.* p. 152.

-
- viii. Sylvie Collot, *Les Lieux du désir*, 1992, p. 165.
ix. Sylvie Collot, *ibid.*
x. Marta Segarra, *op. cit.*, p. 90.
xi. Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, p. 214
xii. Fabien Soldà, « Octave Mirbeau et Charles Baudelaire », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, p. 207.
xiii. Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, p. 336.
xiv. *Ibidem*, p. 555.
xv. « Zola ou l'envers de la science », in *Nineteenth Century French Studies*, 1972.
xvi. Claude Herzfeld, *La Figure de Méduse dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, Nizet, 1992.
xvii. Dorothy Figueira, *Le Jardin des Supplices*, roman philosophique, utopique et orientaliste, in *Seminari Pasquali*, E.T.S., 1993
xviii. Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau*, Séguier, 1990, p. 550.