

## **LES 21 JOURS D'UN NEURASTHÉNIQUE, À REBOURS**

### **ET LE «CERCLE D'INFAMIE CONTEMPORAINE<sup>1</sup>»**

L'un des enjeux communs à ces deux romans, parus à quelque vingt ans d'intervalle, consiste à mettre en évidence l'agonie existentielle d'un personnage qui se débat avec son époque, tiraillé entre un monde extérieur intolérable et un univers intérieur attirant, mais difficilement tenable. Huysmans, en 1884, et Mirbeau, en 1901, peignent cette contradiction profonde à travers une narration mimétique de la névrose qui hante les deux protagonistes : Des Esseintes et Georges Vasseur, en proie à un mal semblable, artisans de leur propre isolement, se prennent pour centre d'un univers qu'ils reconstruisent autour d'eux et à partir d'eux. La société défilant dans *Les 21 jours* encercle littéralement le héros qui, maître de la narration, en brise la linéarité pour faire de l'instance narrative qu'il incarne le point de convergence unique ; quant au roman huysmansien, il cerne le personnage, au fil de chapitres dont la circularité l'enferme en une totalité artificielle et close sur elle-même. S'esquisse donc la métaphore du cercle, ce « *cercle d'infamie contemporaine* » qu'évoquait Alfred Jarry à propos des *21 jours*, dont nous tenterons d'analyser la mise en œuvre dans les deux romans, afin de mieux saisir le rapport particulier au monde qu'il matérialise.

### **À REBOURS OU LES 21 JOURS D'UN NEURASTHÉNIQUE**

Le titre de l'œuvre mirbellienne, d'abord, constitue une sorte de négatif de celui du roman de Huysmans. Si *À rebours* et *Les 21 jours d'un neurasthénique* sont bien des titres thématiques<sup>2</sup>, chacun d'eux appelle une analyse sémantique particulière. *Les 21 jours d'un neurasthénique* est un titre littéral, désignant directement le thème de l'œuvre, littéral, voire proleptique : on sait que le récit s'inscrit dans une temporalité bien circonscrite, autour d'un personnage atteint d'un mal déterminé, dont les mésaventures n'iront pas au-delà des 21 jours annoncés. *À rebours*, à l'inverse, titre plus lapidaire, est aussi plus complexe : il semble en effet devoir désigner non seulement l'objet du texte (un personnage vivant *a contrario* de ses contemporains), mais aussi le texte lui-même (dont on suppose qu'il va se développer *a contrario* de la narration traditionnelle). Cette ambiguïté du titre, à la fois thématique et rhématique, s'oppose à l'apparente netteté des *21 jours*, tout en fondant, au « seuil » des œuvres, un mouvement constitutif des deux romans ; la précision, presque excessive, du titre mirbellien, inscrit le roman dans la circularité : la neurasthénie est au point de départ et au terme des 21 jours, exactement comme le déploiement « à rebours » du roman de Huysmans connote un retour en boucle au point d'origine. Chez Mirbeau, la précision temporelle dessine un horizon d'attente, le lecteur pouvant espérer un récit progressif. De plus, il ne s'agit pas de 21 jours pris au hasard dans la vie d'un individu atteint de névrose, mais d'une période dont la particularité est soulignée par l'usage de l'article défini. Dans *À rebours*, le temps et le personnage, sont absents du titre, ce qui aboutit à cette ellipse essentielle et originelle d'où peut se construire le récit, à partir du noyau central qu'est Des Esseintes. *Les 21 jours* auraient pu constituer, si l'on excepte la précision de durée qui ne correspond pas à la temporalité d'*À rebours*, une reformulation possible du titre de l'œuvre de Huysmans, les paratextes coïncidant dans l'annonce d'un récit qui, une fois clos, va ramener le lecteur à un point de départ.

### **LE ROMAN EN SPIRALE, VERS LA FOLIE NARRATIVE**

L'exactitude du titre mirbellien masque donc le véritable déroulement de la narration, ce qui montre à la fois une mystification de l'auteur et le premier indice de son intention de briser les codes romanesques. En effet, la juxtaposition des récits dont le roman est construit procède par

---

<sup>1</sup> Alfred Jarry, compte-rendu des *Vingt-et-un jours d'un neurasthénique*, « Les Livres », *La Revue Blanche*, 1<sup>er</sup> septembre 1901, Slatkine reprint, tome XXVI, p. 77.

<sup>2</sup> Selon la terminologie de Gérard Genette, voir notamment *Seuils*, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1987, chapitre « Les titres », p. 83 sq.

retours successifs sur le narrateur, imprimant à l'ensemble un mouvement en spirale. L'*incipit* constitue bien une justification du départ en voyage de Georges Vasseur : « *L'été, la mode, ou le soin de sa santé, qui est aussi une mode, veut que l'on voyage*<sup>3</sup> », habitude à laquelle il n'échappe pas, bien qu'il ne l'approuve guère, car « *le cœur n'y est pas toujours, à se déplacer, on peut même dire qu'il n'y est presque jamais* ». Le roman s'amorce sur un profond ennui (« *donc, je voyage, ce qui m'ennuie prodigieusement* »), que le narrateur va tenter de tromper par l'évocation de quelques-uns de ses « amis ». Mais d'emblée succède à ce « préambule » ce qui va fonder le principe narratif du roman : le narrateur laisse place à une anecdote sur Robert Hagueman, qui occupera toute la dernière partie du chapitre, avant une réapparition du « je » au début du chapitre suivant. À ce « préambule » correspond la « Notice » qui ouvre *À rebours*, dont les indications sommaires débouchent sur la décision brutale de Des Esseintes de se retirer du monde : « *Brusquement, un jour, sans faire part à qui que ce fût de ses projets, il se débarrassa de son ancien mobilier, congédia ses domestiques et disparut, sans laisser au concierge aucune adresse*<sup>4</sup>. » Des Esseintes disparaît donc, littéralement, comme Georges Vasseur, pour réapparaître au début du chapitre I, véritable début de ce qui sera donc, selon Victor Brombert, un « roman à personnage unique centré sur un auto-discours sans issue »<sup>5</sup>. Là aussi, le principe narratif est posé : Des Esseintes constitue l'objet de chacun des chapitres, sans qu'une temporalité bien nette marque leur enchaînement. On sait que « *plus de deux mois s'écoulèrent* », avant l'installation du personnage à Fontenay, mais les marqueurs temporels sont peu précis, le mouvement narratif ne cherchant pas à correspondre à celui du temps, comme le suggère le début du chapitre XIII : « *La saison allait en se détraquant ; toutes se confondaient, cette année-là.* » Chacun des chapitres pourrait être lu pour lui-même, chaque fragment constituant une unité concentrique s'ajoutant à l'autre, pour créer cette épaisse muraille séparant le personnage de l'extérieur. Les précisions temporelles, dès lors, sont donc inutiles, car la narration recompose l'univers mental de Des Esseintes : *l'imagination lui semblait pouvoir aisément suppléer à la vulgaire réalité des faits*. L'usage de la troisième personne, moyen linguistique privilégié de la narration omnisciente, permet l'introduction du discours indirect libre, donc l'intrusion dans la conscience du personnage, qui demeure cependant opaque, bien qu'elle veuille être le véritable centre névralgique du récit et le point à partir duquel s'élabore l'illusion. C'est qu'il faut user de subterfuges pour rendre l'existence supportable, de même que le récit d'une existence :

*Puisque, par le temps qui court, il n'existe plus de substance saine, puisque le vin qu'on boit et la liberté qu'on proclame, sont frelatés et dérisoires, [...] il ne me semble, conclut des Esseintes, ni plus ridicule ni plus fou, de demander à mon prochain une somme d'illusion à peine équivalente à celle qu'il dépense dans des buts imbéciles chaque jour*<sup>6</sup>.

Cette illusion narrative, Mirbeau nous la propose aussi, *Les 21 jours d'un neurasthénique* étant en effet contés par un individu qui se situe à rebours du reste de l'humanité (n'a-t-il pas précisé, dès la première page, qu'effectuer un voyage à la manière du « bourgeois cossu » constitue pour lui un « sacrifice » ?), selon un processus prenant le contre-pied de la narration classique. Les marqueurs temporels sont donc, comme dans *À rebours*, peu présents, l'unité étant assurée par le narrateur lui-même, souvent artificiellement : il tente par exemple de conserver au chapitre XII, particulièrement composite, une cohérence toute apparente, au moyen du rappel des personnages et du contenu (la vipère et le hérisson – la maison hantée – Dickson-Barnell) :

*Le dîner fut morne... Robert Hagueman était sans entrain... Dickson-Barnell buvait comme un sourd, silencieusement... [...] En vain Triceps déployait des grâces d'écureuil ... et sautait d'un sujet à l'autre... Moi, je songeais à la lutte, dans la clairière fleurie, de la vipère et du hérisson...*<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Octave Mirbeau, *Les 21 jours d'un neurasthénique*, dans *Œuvre romanesque*, volume III, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Buchet-Chastel / Société Octave Mirbeau, 2001, p. 21. Toutes les références au roman seront extraites de cette édition (VJN)

<sup>4</sup> Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Gallimard, coll. « Folio », 1977, p. 86. Toutes les références au roman seront extraites de cette édition (AR)

<sup>5</sup> Victor Brombert, « Huysmans et la thébaïde raffinée », *Critique*, n° 330, nov. 1974, p. 992.

<sup>6</sup> AR, pp. 228-229

<sup>7</sup> VJN, p. 105.

Le caractère artificiel de cette unité assure cependant au « je » sa position de démiurge, de même que Des Esseintes se retrouve le créateur-esthète de son propre univers.

Le narrateur use ainsi de toutes ses potentialités, s'effaçant parfois complètement, comme au chapitre XIII, dont une large part est remplie par la lettre d'Ulric Barrière. Cette délégation narrative apparaît fréquemment dans le roman, où le narrateur principal préfère disparaître derrière un « je » étranger plutôt que d'assumer la responsabilité d'un éventuel discours indirect. La récurrence du terme « *narrateur* » entraîne d'ailleurs une complexification des instances narratives, en même temps que l'idée d'une uniformisation de la fonction : dans ce même chapitre, le personnage de M. Lubelski est désigné à trois reprises comme « *narrateur*<sup>8</sup> ». Ce procédé jette aussi un éclairage net sur la société que Mirbeau cherche à décrire, chaque dîner, chaque réunion de convives représentant l'un des cercles de cet Enfer que peut constituer le monde contemporain. Chaque chapitre s'amorce à partir du « je » et se clôt sur « lui », en boucle, soulignant du même coup l'autoexclusion d'une instance narrative qui n'est pas sur le même plan que ce qu'elle raconte. La délégation narrative souligne donc aussi la neurasthénie, dont le symptôme est l'abaissement, l'enfoncement, l'affaissement d'un « je », dominant théoriquement, mais demeurant en creux de cette matière narrative constituée par l'infamie généralisée.

Le « je » de Georges Vasseur est en même temps le seul élément stable du système narratif, le seul fil conducteur du désir frénétique de raconter. Le chapitre XX est ainsi une succession de récits méthodiquement organisés en « *premier récit* », « *deuxième récit* », « *troisième récit* », alors que le chapitre XIX s'érige en une série de cinq récits visant à démontrer la « *misère comique* » et la « *misère tragique* ». La spirale se déroule donc par mise en abyme ; les « je » successifs qui prennent en charge la narration réfléchissent autant de paroles possibles, et autant de figures susceptibles de personnifier les multiples aspects d'une neurasthénie qui n'est pas uniquement celle du personnage, mais bien cette « *maladie du siècle* » dont « *tout le monde* » est atteint, selon la formule du gentleman-cambrioleur, Arthur Lebeau<sup>9</sup>. Car l'ensemble repose sur une anomalie narrative, qui justifie la seconde partie du titre du roman : la neurasthénie implique un trouble, une dépression, qui entraîne une crise du récit, maladie de l'écriture qui l'empêche de progresser selon les modalités programmatiques du titre. La brièveté des transitions sert cette déviation, comme dans le chapitre XXI où, après avoir évoqué la folie du peintre Guillaume Barnez, le narrateur dit avoir été interpellé par M. Tarte alors qu'il allait « [s]'habiller pour le dîner ». Le laconisme de la transition est doublé d'un comportement peu habituel du personnage, tout en « *effusions* », alors qu'il est habituellement peu démonstratif. L'enchaînement s'articule autour du thème de la folie, dont M. Tarte, après le peintre Barnez, va constituer une nouvelle illustration, à partir de la figure centrale du narrateur, seul interlocuteur possible du meurtre qu'il a commis, car, dit-il, « *J'aime les originaux, les extravagants, les imprévus, ce que les physiologistes appellent les dégénérés* », c'est-à-dire « *les fous* », au nombre desquels M. Tarte semble compter Georges Vasseur :

*Oh ! les chers fous, les fous admirables, êtres de consolation et de luxe, comme nous devrions les honorer d'un culte fervent, car eux seuls, dans notre société servilisée, ils conservent les traditions de la liberté spirituelle, de la joie créatrice...*

C'est en effet cette « *joie créatrice* » qui est à l'œuvre dans l'ensemble du roman, cette « *divine fantaisie* » dont les fous seuls, selon M. Tarte, savent le secret, et qui se développe tout au long des *21 jours*. Le narrateur ne cherche d'ailleurs pas à démentir les propos du personnage : « *Vous pensez si j'acceptai l'offre que me faisait M. Tarte.* » Chez Des Esseintes, cette folie s'atténue en une étrangeté qui dénote l'excentricité (des Esseintes s'est acquis « *la réputation d'un excentrique*<sup>10</sup> », à entendre littéralement comme celui qui s'écarte du point où il est en conformité avec la société) ; un décalage se produit parfois, une espèce d'embarde narrative, comme dans le chapitre V où, après avoir évoqué, avec force détails, les estampes « *pleines d'abominables imaginations* » et autres tableaux extravagants dont s'ornent les murs de la maison de Fontenay, le narrateur passe ironiquement aux goûts de Des Esseintes en matière de meubles pour chambre à

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 114, 117, 118.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>10</sup> AR, p. 89.

coucher : « *Cette peinture sinistre, aux tons de cirage et de vert cadavre, répondait pour des Esseintes à un certain ordre d'idées sur l'ameublement*<sup>11</sup> ». La narration se joue du lecteur, comme Georges Vasseur s'amusant à provoquer sa stupeur par certaines chutes de récits particulièrement déconcertantes, telle la fin de l'histoire de la sœur de M. Lubelski, dont on se contentera de savoir, le souffle coupé, qu' « *elle existe, mais [qu'] elle a les cheveux tout blancs*<sup>12</sup> », ou encore lorsque le narrateur se fond dans ses personnages, comme au début du chapitre XVIII, lorsqu'il s'exprime dans un style télégraphique, imitatif de « *cette façon abrégative de parler*<sup>13</sup> » de Dickson-Barnell : « *Rencontré, hier, deux personnages assez inquiétants : un maire breton, M. Jean Le Trégarec ; un clubman parisien, M. Arthur Lebeau. Le maire d'abord*<sup>14</sup>. » Dès lors s'opère un glissement, d'un récit à l'autre, d'un cercle à l'autre de cette société infernale, jusqu'à cette folie narrative que figure leur succession effrénée, bien représentée par l'exemple de cette discussion, au cours d'un dîner chez Triceps, « *commencée dans la philosophie* », ayant « *peu à peu dégénéré en anecdotes*<sup>15</sup> ». Ce qui explique l'importance de la matière narrative, de la présence du récit dans le récit ; le collage de contes, par Octave Mirbeau, n'est pas seulement une facilité de l'écrivain, dans la mesure où il sert la neurasthénie qu'il raconte d'une façon particulièrement originale, tout en soulignant la dimension critique de sa position. Le roman s'emporte, s'enroule en une spirale qui plonge dans les dimensions les plus déséquilibrées de la société, entraînant le narrateur lui-même. Le chapitre XVI, reposant sur le récit de Rouffat, accusé à tort, se termine sur une réflexion du personnage qui incite Triceps à le traiter de « fou », mettant encore une fois en abyme le fondement même du roman :

*Et d'observations en observations, et d'histoires en histoires, voici celle que Triceps, entre autres, me raconta, afin de bien me prouver que M. Rouffat était fou, que j'étais fou moi-même, que tout le monde était fou.*<sup>16</sup>

Après l'histoire de Jean Loqueteux, Triceps, « *parodiant la voix et les gestes* » de M. Rouffat, manifeste sur le ton de la plaisanterie le caractère contagieux de cette folie à laquelle lui non plus n'échappe pas, et sort « *dans un tourbillon* ». L'image cristallise ce tournoiement rapide, irrésistible qui emporte le roman au paroxysme de la folie : la succession de récits provoque le vertige. L'impression se précise au fil de la lecture, s'achevant sur cette perte momentanée de conscience qui aboutit à un évanouissement de la matière narrative, celle-ci finissant par s'uniformiser dans le mouvement : le tourbillon de personnages et de misère se perd dans une vision floue, un étourdissement où tout se ressemble, où plus rien n'a de réelle consistance, comme entre ces murs factices au centre desquels se tient Des Esseintes.

## L'ESPACE MAGIQUE DU CERCLE

Confronté à la dissipation et aux forces centrifuges qui le détruisent, Des Esseintes reconstruit autour de lui son univers, le noyau spatial venant redoubler le noyau psychique. La maison de Fontenay est un lieu de fuite hors du monde extérieur en même temps que de régression vers un centre rassurant. Rentrer dans la « *thébaïde* » signifie donc rentrer en soi : Des Esseintes désire en effet « *baigner dans une définitive quiétude, se mettre à l'abri, s'immerger*<sup>17</sup> ». L'accumulation des chapitres à partir de ce point central contribue à construire le rempart isolant le personnage à l'intérieur d'un univers sphérique, dans lequel l'artifice lui évite désormais de se heurter aux angles aigus d'une société qui le révulse. Cette immersion est aussi celle de Georges Vasseur, dans la mesure où celui-ci s'abîme en un lieu où tous les types de la sottise humaine sont représentés.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>12</sup> VJN, p. 118.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>17</sup> AR, pp. 86-87.

Dans les deux cas, le lieu du retrait se trouve dans une nature médiocre. Des Esseintes découvre « *une bicoque à vendre, en haut de Fontenay-aux-Roses, dans un endroit écarté, près du fort, isolée grâce à des communications mal assurées par un ridicule chemin de fer, situé au bout de la ville*<sup>18</sup> ». Georges Vasseur, lui, est à X..., dans une ville qui « *n'est pas une ville* », c'est-à-dire inaccessible à la description, ou seulement au moyen de négations : « *il n'y a ni rues, ni maisons, ni habitants indigènes, il n'y a que des hôtels.* » L'amplification des lieux s'oppose ici au dépouillement de l'espace dans lequel vit Des Esseintes, sans être plus attirant : « *soixante-quinze hôtels, énormes constructions, semblables à des casernes, à des asiles d'aliénés.* » Quant au paysage, il est quasiment absent d'À rebours, la maison étant construite en hauteur, loin du « *brouhaha des immondes foules* », altitude à laquelle même l'eau, élément vital, se raréfie, dans un village « *où les fontaines ne fonctionnent parcimonieusement qu'à certaines heures* ». Cette altitude, destinée à nier la nature hors de laquelle veut se situer Des Esseintes, s'oppose à l'espèce de cavité décrite par Georges Vasseur, dont l'hôtel est au nombre de ceux qui « *s'allongent les uns les autres, indéfiniment, sur une seule ligne, au fond d'une gorge brumeuse et noire, où toussote et crachote sans cesse, ainsi qu'un petit vieillard bronchiteux, un petit torrent* ». La montagne est donc présente, mais Georges Vasseur l'exècre parce qu'il s'y sent comme claquemuré, sous « *l'épaisse muraille plafonnante de nuages qui la recouvre éternellement* ». L'enclave que constitue le lieu est d'autant plus détestable que les montagnes permettent l'entassement de tout ce qui existe de plus bas, réunissant « *dans leurs gorges rocheuses et leurs agressives rives, de si insupportables collections de toutes les humanités*<sup>19</sup> ». Georges Vasseur rêve de plaines, de ces « *bonnes plaines, où tout est remuant et vivant, les herbes, les arbres, mes grandes lignes onduleuses des horizons* ». Ce désir d'horizon est aussi le symptôme d'un mal de linéarité du récit, formule classique dont les possibilités sont épuisées. Il ne reste donc que le *creux de l'étroite vallée*, où rien n'est visible, ni lisible (l'établissement thermal se trouve au fond d'un trou), où tout paraît dénué de sens, comme l'expliquent Pierre Michel et Jean-François Nivet : « *Au rebours de l'univers ordonné du roman, rationalisé après coup par l'intelligence organisatrice de l'auteur, et qui implique une vision finaliste des choses, Mirbeau veut donner à son lecteur l'impression durable d'un univers incohérent, chaotique, grimaçant, bref "absurde", où rien ne rime à rien*<sup>20</sup>. »

Si les plaines sont présentes autour de la thébaïde de Fontenay, c'est à l'état d'artifice : « *Rétrécie par l'ombre tombée des collines, la plaine paraissait, à son milieu, poudrée de farine d'amidon et enduite de blanc cold-cream. Les herbes décolorées, les arbres frottés de craie, le sol en plâtre et les caillasses ainsi que des éclats d'assiette ne sont pas pour déplaire à Des Esseintes, pour lequel le paysage n'a d'intérêt qu'en raison de son maquillage et de son air factice*<sup>21</sup>. » Le ciel, quant à lui, est souvent écrasant, « *en boue jaune* », chargé de « *nuages en macadam*<sup>22</sup> », comme ce ciel inexistant décrit par Georges Vasseur, inexistant car lourd « *de gros nuages qui traînent d'une montagne à l'autre leurs pesantes masses opaques et fuligineuses* », ou encore, comme chez Huysmans, « *le ciel se plombe davantage, s'appesantit, si lourd* ». L'aspect artificiel du paysage est ici fustigé par le narrateur mirbellien, comme étant l'œuvre de la médiocrité :

*Si la montagne est sinistre, que dire de ces lacs – oh ! ces lacs ! – dont le bleu faux et cruel, qui n'est ni le bleu d'eau, ni le bleu de ciel, ni le bleu de bleu, ne s'accorde avec rien de ce qui les entoure et de ce qu'ils reflètent ? Ils semblent peints – ô nature ! – par M. Guillaume Dubufe, quand cet artiste, aimé de M. Leygues, s'élève jusqu'aux vastes compositions symboliques et religieuses...*<sup>23</sup>

Il va jusqu'à imaginer, non sans délectation, que les célèbres montagnes décrites par le Baedeker ne puissent finalement être qu'une mystification, bien que « *des générations entières eussent défilé devant leur imposture géographique* ».

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>19</sup> VJN, p. 22.

<sup>20</sup> Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau, L'imprécateur au cœur fidèle, biographie*, Séguier, 1990, p. 679.

<sup>21</sup> AR, p. 105.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>23</sup> VJN, p. 22.

Quant à l'intériorité, elle est représentée, dans *À rebours*, par la thébaïde dont Des Esseintes orchestre la disposition à sa propre image, passant son temps à aménager « *un intérieur confortable et paré néanmoins d'une façon rare, à se façonner une installation curieuse et calme, appropriée aux besoins de sa future solitude*<sup>24</sup> ». La thébaïde est une imbrication de pièces, qui le submergent, l'entourent en le séparant du monde extérieur. Plusieurs éléments évoquent l'intimité d'un lieu curviligne, tout en volutes : le plafond de son cabinet est « *un peu arrondi, ouvre tel qu'un immense œil-de bœuf, enchâssé dans sa peau d'orange, un cercle de firmament*<sup>25</sup> ». La salle à manger possède un plafond voûté, dont les poutres sont disposées « *en demi-cercle* », la fenêtre ressemble à un « *hublot*<sup>26</sup> ». Des Esseintes se cloître donc dans un lieu onduleux, cintré de silence ; il oblige ses domestiques à porter « *d'épais chaussons de feutre* », fait placer « *des tambours le long des portes bien huilées et matelasser leur plancher de profonds tapis de manière à ne jamais entendre le bruit de leurs pas, au-dessus de sa tête* ». Le champ lexical de la claustration est récurrent : il les condamne à « *un rigide silence de moines claustrés, sans communication avec le dehors, dans des pièces aux fenêtres et aux portes closes*<sup>27</sup> », faisant porter à la femme une coiffe dont l'ombre « *lui donnait la sensation d'un cloître*<sup>28</sup> », s'enveloppant parfois « *dans une atmosphère de couvent*<sup>29</sup> ».

Le narrateur des *21 jours* insiste aussi sur sa claustration entre le ciel et les montagnes, qui constituent la véritable intériorité du lieu : le cercle, ici, ne protège pas, il emprisonne : « *Devant soi, derrière soi, au-dessus de soi, toujours des murs, et des murs et encore des murs qui vous séparent de la vie !* » Georges Vasseur se désespère de ce qui réjouit Des Esseintes, celui-ci ayant précisément cherché à se tenir à l'écart de la vie des autres : « *Rien que ces murs mornes et noirs où le regard se heurte sans pouvoir les franchir, où la pensée se brise sans pouvoir les traverser*<sup>30</sup>... » L'atmosphère de couvent est donc ici traitée sur un mode négatif, le narrateur soulignant son caractère macabre concrétisé par l'image de la tombe : « *J'ai cette impression d'être enfermé vivant, non dans une prison, mais dans un caveau...* » Le lieu, dans le roman mirbellien, est donc complexe, à la fois ouvert (tout le monde peut séjourner à X.) et clos sur lui-même (car entouré de montagnes qui ne laissent pas voir l'horizon). Dans *À rebours*, l'extérieur passe par un filtre, avant de subir une élaboration nouvelle et aboutir à une nouvelle nature. Dans le cas de Georges Vasseur, au contraire, l'étamine de la conscience est complètement perméable ; aucune épuration n'a lieu, l'objectif étant justement de raconter l'extérieur pur de toute modification, dans l'absolu de son horreur. Le mode narratif choisi par Mirbeau sert précisément ce dessein : la juxtaposition de contes est une narration brute, qui permet de donner une image de l'humanité telle qu'elle est. Ou plus précisément, telle que le personnage veut qu'elle soit. Car la construction de cette humanité est une reconstruction, aussi artificielle que le monde de Des Esseintes. La vision de celui-ci ne correspond pas à une observation empirique, mais à une idéalisation d'un réel préalablement transformé. C'est aussi, finalement, le processus suivi par Georges Vasseur, qui se joue de la chronologie, de la cohérence thématique, de la linéarité de la narration ; il interpose un écran artificiel, non pas esthétisant, mais profondément déformant, afin d'offrir de l'humanité l'image qu'il croit la plus conforme à sa misérable réalité. Dans la thébaïde, l'illusion de vie de l'extérieur est fabriquée artificiellement et plonge le personnage dans un abîme de raffinement ; Georges Vasseur, quant à lui, descend, non sans une certaine volupté, dans les abysses de l'infamie humaine.

L'extérieur, dans les deux cas, altère l'individu, le broie et le désarticule, le chasse vers un lieu clos, encerclant, où l'individu est seul au centre de son propre monde, substitué d'un état de grâce car lieu fabuleux d'où peut jaillir la création, mais dont la contrepartie est le développement inexorable de la névrose.

---

<sup>24</sup> AR, p. 91.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>30</sup> VJN, p. 47.

## AU CŒUR DE L'ENFER CONTEMPORAIN

L'espace romanesque d'*À rebours* et des *21 jours d'un neurasthénique* renferme une vision profondément critique de l'humanité. Des Esseintes éprouve à l'égard de celle-ci un souverain mépris, à tel point qu'il n'a pas d'autre choix que de s'y soustraire : « *Il comprit enfin que le monde est, en majeure partie, composé de sacrifiants et d'imbéciles.* » Le constat de l'impossibilité de « *découvrir chez autrui les mêmes aspirations et les mêmes haines*<sup>31</sup> », la révélation de la solitude forcée, font de lui un malade, un être « *douloureux partout*<sup>32</sup> », incapable de partager l'univers d'autrui ; l'être humain n'est qu'une caricature, dont la vue même lui est impossible. Il aperçoit, alors qu'il est à la recherche de la maison de Fontenay, « *des bourgeois ventrus, à favoris, et des gens costumés, à moustaches, portant, ainsi que des saints-sacrements, des têtes de magistrats et de militaires ; et, depuis cette rencontre, son horreur s'était encore accrue, de la face humaine.* » Les classes bourgeoises sont donc montrées, selon l'expression de Georges Vasseur, « *en décrépitude* ». Plus tard encore, la répulsion de Des Esseintes pour l'humain est telle qu'elle aggrave la névrose, jusqu'au paroxysme de la douleur : « *La figure humaine frôlée, dans la rue, avait été l'un de ses plus lancinants supplices*<sup>33</sup>. » La description des Anglais, rencontrés à la « Bodega », au cours du « faux » voyage à Londres du chapitre XI, constitue également une charge impitoyable. L'usage des comparaisons et métaphores animales notamment – que Mirbeau emploie volontiers aussi, comme le précise Pierre Michel<sup>34</sup> –, contribue à dénaturer le référent humain qui devient monstrueux :

[...] *des trognes de tripiers et des mufles de dogues avec des coups apoplectiques, des oreilles comme des tomates, des joues vineuses, des yeux injectés et idiots, des colliers de barbe pareils à ceux de quelques grands singes.*<sup>35</sup>

De plus, en procédant par énumération, l'auteur métonymise les individus, qui n'apparaissent plus que sous l'aspect de membres disloqués, accolés arbitrairement, sans cohérence, en un amas difforme. Ces êtres dépouillés de toute humanité rappellent le monde de laideur évoqué par Georges Vasseur au début du roman : « *Tout ce monde est fort laid* », affirme-t-il, avant de poursuivre, plus loin : « *Ce sont, pour la plupart, des êtres, ceux-ci grotesques, ceux-là répugnants ; en général, de parfaites canailles.* »

Dans les deux romans apparaît une certaine complaisance pour la laideur. Georges Vasseur le précise bien à propos des « *connaissances* » qu'il va évoquer dans le roman : « *J'en ai d'autres qui ne sont pas drôles du tout, et dont je ne parle jamais, parce que je les chéris infiniment.* » Seules les figures abjectes intéressent le narrateur, pour l'« *amusement* » du lecteur et pour le sien, ce que montre son goût pour les histoires les plus sordides, dont on peut citer, à titre d'exemples, l'obsession du général Archinard pour les peaux de nègres, tendues sur ses murs (chapitre IX), ou encore le crime de Jean-Jules-Joseph Lagoffin (chapitre XIV), la perversité côtoyant volontiers le fait divers pour montrer la plus criante injustice sociale.

Les récits successifs, qui éclairent les aspects les plus écœurants du genre humain, rappellent la prédilection de Des Esseintes pour les fleurs les plus laides. Le « *microcosme où étaient représentées toutes les catégories de la société* », que constitue pour Des Esseintes le « *magasin d'un horticulteur* », évoque la longue théorie des personnages qui peuplent le roman mirbellien : « *les fleurs pauvres et canailles, les fleurs de bouge, qui ne sont dans leur vrai milieu que lorsqu'elles reposent sur des rebords de mansarde [...], les fleurs prétentieuses, convenues, bêtes [...]*<sup>36</sup>. » Parmi toutes ces fleurs, celles qu'il préfère sont cependant les plus extravagantes, le « *Cibotium Spectabile* », par exemple, possédant « *une énorme queue d'orang-outang, une queue velue et brune au bout contourné en crosse d'évêque* », mais surtout les plantes carnivores les plus effrayantes, dans la description desquelles se révèle l'attrait du personnage pour l'excès ; « *le Népenthès* », par exemple, séduit particulièrement Des Esseintes, car elle constitue une exception

<sup>31</sup> AR, p. 83.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>34</sup> Dans « Octave Mirbeau romancier », *Œuvre romanesque, op. cit.*, volume I, p. 51.

<sup>35</sup> AR, p. 241.

<sup>36</sup> AR, p. 186.

esthétique dans la laideur ; « *le Népentès dont la fantaisie dépasse les limites connues des excentriques formes* », phrase que l'on pourrait appliquer aussi au général Archinard et à son détestable goût pour le cuir « *superbe* » obtenu avec la peau des nègres. Les planches de Jan Luyken, « *des planches où hurlait le spectacle des souffrances humaines* », ou les dessins d'Odilon Redon, peignant « *des apparitions inconcevables* », procurent à Des Esseintes une émotion inédite, tout comme certaines évocations offertes par Georges Vasseur : « *Ces œuvres pleines d'abominables imaginations [...] donnaient la chair de poule à Des Esseintes qu'elles retenaient suffoqué dans ce cabinet rouge*<sup>37</sup>. »

Les personnages monstrueux, habitants des cercles infernaux, ne sont pas absents des deux romans. Si des Esseintes aime la Salomé de Gustave Moreau, dans la mesure où elle s'incarne en « *la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible* », il a surtout été captivé par les femmes assouvissant son goût de l'outrance : Miss Urania, et en particulier la ventriloque, cette « *femme dont la monstruosité l'avait tant satisfait pendant des mois* ». Il est fasciné par la femme, en tout cas, la plus « *hors-nature* » possible, à l'image de Dickson-Barnell cherchant « *les ultra-terrestres créatures telles qu'on les voit dans les poèmes* ». Si l'on suit Pierre Cogny, cette recherche correspond à une haine de la société et de la nature : « *De même qu'il a fabriqué des fleurs, des parfums et des saveurs en brisant la nature selon ses fantasmes, Des Esseintes, pour détruire plus sûrement la société, va fabriquer des monstres*<sup>38</sup>. » Tous les êtres, l'enfant y compris, sont peints sous les traits de l'abjection : Des Esseintes, au chapitre XIII, se délecte à la vue d'un enfant « *sordide à voir ; il avait des cheveux de varech remplis de sable, deux bulles vertes au-dessous du nez, des lèvres dégoûtantes, entourées de crasse blanche*<sup>39</sup> » ; Louis-Pilate Tarabustin, quant à lui, est décrit comme un être anti-naturel : « *Avec son teint terreux et plissé, son dos en zigzag, ses jambes torses, ses os spongieux et mous, cet enfant semble avoir soixante-dix ans. Il a toutes les allures d'un petit vieillard débile et maniaque*<sup>40</sup>. »

Ce goût pour l'excès, le monstrueux, est également d'ordre narratif chez Mirbeau, dont ce roman outrancier à plusieurs égards constitue lui-même, comme le dit justement Pierre Michel, une transgression : du « *code de la crédibilité romanesque* », et de toute idée de vraisemblance, ceci dans un but précis : « *Il fait ainsi craquer le vernis des faux respects qui nous aveuglent et il nous ouvre pédagogiquement les yeux pour susciter en nous une réaction horrifiée*<sup>41</sup>. »

Cette pitoyable humanité semble directement issue des enfers, dont elle possède le caractère surnaturel : Georges Vasseur suggère l'image de « *bandes silencieuses* », de « *files mornes* », qui errent autour de lui : « *J'ai vu passer et repasser des gens et des gens, figures de toutes sortes, que je connais ou que je reconnais.* » Le retour du préfixe re- traduit la circularité du mouvement, les êtres qui tournent en rond, fantomatiques, égarés comme des âmes en peine : « *Et tous les jours, à toutes les heures, des gens s'en vont, et d'autres arrivent ... Et ce sont les mêmes falotes qui reviennent, les mêmes faces mortes, les mêmes âmes errantes et les mêmes tics*<sup>42</sup>. »

Ces simulacres d'individus, littéralement dépourvus d'humanité, sont condamnés à une errance éternelle dans la spirale infernale de l'époque contemporaine, symbolisée par les villes d'eaux, comme X., « *avec toutes ces existences disparates, jetées hors de chez soi* », qui ne savent ni d'où elles viennent ni où elles vont : « *En attendant de le savoir, elles tournent, pauvres bêtes aveuglées, le manège de leur ennui.* » Des Esseintes, quant à lui, est encerclé d'esthétisme, cerné d'un raffinement excessif ; tout ce qui peuple la thébaïde, depuis l'orgue à bouche jusqu'à la collection de flacons de parfums, en passant par les processions de fleurs et de noms d'auteurs, antiques ou contemporains, est aussi peu naturel que les individus décrits par Georges Vasseur, tout est donc faux jusqu'à l'écoeurement. Même si l'enfer est plutôt symbolisé par l'extérieur pour Des

---

<sup>37</sup> AR, p. 151.

<sup>38</sup> Pierre Cogny, « La Destruction du couple Nature / Société dans *À rebours* de J.-K. Huysmans », *Romantisme*, n° 30, 1980, p. 67.

<sup>39</sup> AR, p. 281.

<sup>40</sup> VJN, p. 51.

<sup>41</sup> Introduction aux VJN, pp. 10-11.

<sup>42</sup> VJN, p. 137.

Esseintes ; au cours de son voyage raté à Londres, unique fois où il quitte la maison de Fontenay, il aboutit à Paris, « *boulevard d'Enfer* ». Georges Vasseur, pour sa part, est en plein cœur de l'enfer, comme le lui rappelle le premier mari de la marquise de Parabole : « *Et le diable, en ceci, c'est vous, moi ... et les autres ... tous les autres...* » Tous les autres, comme Jean-Jules-Joseph Lagoffin, dont la personnalité diabolique provoque une réaction épidermique chez le narrateur : « *Et je me mis à trembler comme si j'eusse été pris de fièvre subite.* »

De tous ces individus, cependant, Georges Vasseur se nourrit ; il absorbe leurs vies, vampiriquement élaborées en substance narrative, pour se donner à lui-même une consistance, contre la maladie qui l'envahit :

*Je les regarde avec avidité. Sur chacun de ces visages je mets une histoire ; souvenirs qui vont, pour une journée du moins, m'arracher à mon ennui, aux mornes ténèbres de mon ennui.*<sup>43</sup>

Gorger le roman de contes et de récits constitue une nécessité vitale pour le narrateur neurasthénique, qui craint le néant. Le chapitre XX présente ainsi trois histoires contées par M. Le Trégarec, avec lequel s'est « *lié* » le narrateur ; le départ du maire de Kernac entraîne une réaction de panique chez le narrateur, due précisément au vide d'histoires, qu'a laissé derrière lui le conteur : « *Afin d'éloigner de moi, de reculer un peu la hantise des montagnes, je m'acharne à rester, par le souvenir, dans cette Bretagne.* » Le souvenir, justement, permet d'autres récits, qui tranquilisent, provisoirement, le narrateur : « *Et d'autres paysages me reviennent à l'esprit... d'autres figures... je m'y arrête longtemps...* »

Cette boulimie narrative s'oppose à la faiblesse de Des Esseintes, à cette inappétence d'un être qui ne se maintient en vie qu'en puisant, en boucle, dans ses faibles ressources : « *Il vivait sur lui-même, se nourrissait de sa propre substance* », lit-on au début du chapitre VII, alors que la maladie gagne du terrain. Plus tard, dans l'impossibilité de s'alimenter normalement, il a recours à un sustenteur, afin d'« *enrayer l'anémie et conserver son peu de force* », l'incapacité à manger s'opposant aux dîners auxquels est convié Georges Vasseur, et qui constituent toujours, précisément, le point de départ de récits (le chapitre XIX, par exemple, qui ne contient pas moins de cinq récits).

Une excursion sous la conduite d'un guide, dans la montagne, accentue cependant la dépression du narrateur mirbellien, et contribue à son enfermement : les « *noms de pics, de ports, de cols* » que lui a cités le guide, « *n'expriment jamais que des idées de damnation et de malédiction* ». Si l'enfer est aussi à l'extérieur, mieux vaut encore s'enclorre, « *ne plus quitter le jardin de l'hôtel* », qui est « *clos de murs* », et observer, absorber la vie des autres, pour se maintenir vivant : « *Je me raccroche à ces visages et à ces images [...]... Je me raccroche à tout cela pour me bien prouver à moi-même que c'est là de la vie, et que je ne suis pas mort*<sup>44</sup>. »

De même, au silence que réclame Des Esseintes, enclos dans un univers feutré (quant à ses domestiques, il s'arrange « *pour ne pas être obligé de leur parler ou de les voir* »), s'opposent les nombreux bruits substantiels, qui constituent l'essence de la vie du narrateur en même temps que de ses récits :

*Ce n'est que le soir, à l'hôtel, dans ma chambre, que je me reprends à vivre un peu, car le soir les murs s'animent... ils parlent... ils ont des voix, des voix humaines... et ces voix, enfin vibrantes, m'apportent le bruit des passions, des manies, des habitudes secrètes, des tares, des vices, des misères cachées, toutes choses par où je reconnais et par où j'entends vivre l'âme de l'homme... Non plus de l'homme en face de la montagne invisible et décevante, mais de l'homme en face de soi-même... Les murs tressaillent de toute l'humanité qu'ils abritent, et qui m'arrive, en quelque sorte, filtrée, débarrassée de ses mensonges, de ses poses...*<sup>45</sup>

Georges Vasseur, selon sa propre expression, ne « *hante pas* » les personnages qu'il nous raconte, il est hanté par eux jusqu'à l'obsession, de la même façon que Des Esseintes est constamment aux prises avec sa hantise d'autrui.

Il n'y a cependant pas, dans l'enfer du roman de Mirbeau, que des êtres diaboliques. De « *pauvres diables* » l'habitent aussi, tels les protagonistes des récits du chapitre XIX, dans lequel,

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 138.

comme l'écrit Eugène Montfort, on sent « *toute la souffrance et l'amertume* » de l'auteur, qui rend tout « *admirablement humain*<sup>46</sup> ». Ou encore tels le père Rivoli ou le père Franchart, dans les histoires desquels perce une émotion discrète, dans ces « *deux pauvres larmes* » perlant des « *yeux ronds* » du père Franchart, et qui se perdent « *dans les rigoles de son vieux visage parcheminé* », ou à travers l'image saisissante du père Rivoli, « *pendu qui se balance, au bout de la corde, dans le clos, parmi les branches de l'arbre où deux oiseaux s'égosillent* ». L'homme rencontré dans un wagon, au chapitre XX, laisse au narrateur une impression de pitié impuissante : « *Oh ! si j'avais pu trouver le mot qu'il fallait à sa douleur !* » Cependant, comme il l'affirme lui-même, il n'y a pas de consolation : « *Mais qui donc l'a jamais trouvé, ce mot ?* » Cette conclusion teintée de pessimisme, incite le narrateur à entrer dans une petite auberge, dans laquelle, dit-il, « *j'oubliai le siècle, j'oubliai la vie, la douleur humaine, j'oubliai tout* ». L'oubli du monde contemporain peut alors faire naître de nouveaux récits, procurer de nouvelles ressources pour affronter, ensuite, ce qui est haïssable. Même Parsifal, dans sa perversité, est à plaindre : « *Ce n'est pas un mauvais diable dans le fond* », insiste le narrateur : « *Non, en vérité, Parsifal n'est pas un mauvais diable.* » Et Clara Fistule, Robert Hagueman et Triceps ne sont que de « *pauvres êtres ridicules ou misérables* ».

De ces cercles infernaux éclate cependant le rire salvateur ; l'ironie de Mirbeau, omniprésente, envahit le roman, qu'elle organise selon le principe de plaisir : « *Ces âmes dont je vous montrerai les physionomies souvent laides, dont je vous raconterai les peu édifiantes histoires et les propos presque toujours scandaleux* », s'inscriront dans le livre « *pour votre amusement et pour le mien. Pour le mien !* », répète-t-il, et en effet, l'humour constitue l'un des ressorts essentiels de la narration, mettant en scène « *le comique immense et fraternel de la vie* », dans lequel l'auteur manifeste, tel le hérisson du chapitre XII, son « *étonnante roublardise* » et sa « *merveilleuse ingéniosité* ». Ainsi de la théâtralité du chapitre VII, dans lequel les didascalies accentuent le caractère satirique de la plaidoirie de Maître du Buit, ou encore le dialogue entendu à travers les murs, au chapitre XV, dans lequel le retour incessant du « *ou-ou-ou* », en lieu et place de la voix du mari, provoque un comique irrésistible et confère à la scène une tonalité vaudevillesque. Dans *À rebours*, l'ironie de Huysmans s'exerce sur le personnage de Des Esseintes, qu'il n'hésite pas à placer dans des postures parfois grotesques, dont le cocasse se détache particulièrement de l'atmosphère décadente qui enveloppe le héros. Alors qu'il expérimente, à l'aide de son orgue à bouche, de nouvelles sensations gustatives, Des Esseintes se remémore un épisode de rage de dents, qui fut tellement intenable qu'il dut se résoudre à se rendre

*chez le premier venu, à courir chez un quenottier du peuple, un de ces gens à poigne de fer qui, s'ils ignorent l'art bien inutile d'ailleurs de panser les caries et d'obturer les trous, savent extirper, avec une rapidité sans pareille, les chicots les plus tenaces.*<sup>47</sup>

De fait, le narrateur ne ménage aucun effet cocasse, montrant, dans « *la grande scène* », un Des Esseintes qui « *s'était mis, souffrant des douleurs inouïes, à battre des pieds et à bêler ainsi qu'une bête qu'on assassine* », et finissant par faire comme tous les misérables patients du prétendu dentiste, « *lançant, à son tour, des crachats sanglants sur les marches, et il s'était retrouvé, dans la rue, joyeux, rajeuni de dix ans, s'intéressant aux moindres choses* ».

La neurasthénie, cependant, résistant à la bouffonnerie, devient plus menaçante à mesure qu'avance la narration, finissant par chasser le personnage hors du cercle.

## **HORS DU CERCLE, « VERS LES HOMMES, LA VIE, LA LUMIÈRE ... » ?**

M. Tarte l'affirme à la fin du chapitre XXI : « *On a bien raison de dire que les paysages ne sont que des états de notre esprit.* » Si la neurasthénie de Georges Vasseur est liée aux lieux : « *La montagne m'opresse, m'écrase, me rend malade* », peut-être est-ce l'inverse qui se produit en réalité, comme le montre le paysage qui change à mesure que la maladie de Des Esseintes progresse, dans le chapitre XIII en particulier, où « *des ciels chauffés à blanc, tels que des plaques*

<sup>46</sup> Eugène Montfort, compte-rendu des *21 jours d'un neurasthénique*, « Les Livres », *La Revue Naturiste*, 1<sup>er</sup> octobre 1901, t. VI, p. 95.

<sup>47</sup> AR, p. 137.

*de tôle, sortirent de l'horizon*<sup>48</sup> », alors que la névrose est sur le point d'avoir raison de lui. L'extérieur représente cet Enfer où se cristallisent les aspects morbides des deux romans, mais le cercle tend dès lors à symboliser le pire. Georges Vasseur est cerné par les autres, encerclement qui l'oblige à tourner en rond : « *Mais où donc marcher?... Vers quoi marcher?... Vers qui marcher ?* » Le retour incessant des mêmes éléments crée une circularité de la nature, qui conduit aux « *limbes, au vide du néant* ». L'espace s'amointrit jusqu'à figer le personnage : « *Plus je marche, plus se rétrécissent les murs, plus les nuages se condensent et descendent, descendent jusqu'à me toucher le crâne, comme un plafond trop bas*<sup>49</sup>... » Les cauchemars de Des Esseintes (chapitre VIII), comme ceux de Georges Vasseur (chapitre XV), traduisent le progrès d'une maladie qui prend peu à peu possession de l'être. La dégradation correspond à un processus de figement, d'enracinement paralysant de l'individu : « *Vingt fois j'ai voulu partir, et je n'ai pas pu. Une sorte de mauvais génie, qui s'est substitué à moi, et dont la volonté implacable m'incruste de plus en plus profondément en ce sol détesté, m'y retient, m'y enchaîne* », déclare Georges Vasseur<sup>50</sup>.

L'asphyxie est l'un des symptômes de la névrose, qui coupe la respiration ; Des Esseintes éprouve cette sensation : « *Il lui semblait être sous une cloche pneumatique où le vide se faisait à mesure, et une défaillance d'une douceur atroce lui coulait du cerveau par tous les membres*<sup>51</sup>. » Face à la maladie, une seule solution, la rupture du cercle, le départ hors de l'univers artificiel, projet mis à exécution par Georges Vasseur dans le dernier chapitre du roman. Avant de quitter définitivement X., il rend cependant visite à son ami Roger Fresselou, effectuant un « *voyage long et pénible* » qui constituera l'étape ultime et nécessaire au retour au monde des hommes. Du haut des montagnes où vit celui-ci, le narrateur éprouve, comme Des Esseintes, une « *pesante oppression, comme un étouffement* ». Car Roger Fresselou lui renvoie l'image du néant, tente de le convaincre de l'inutilité même de vivre : « *Et tu vas, et tu viens... et tu tournes sur toi-même... et tu t'agites dans tous les sens ?* » En effet, de cet ami, tel que Georges Vasseur l'a connu, il ne reste rien ; de ses qualités d'homme de lettres, de ses *sérieuses qualités*, de son *sens curieux de la vie*, de son « *visible effort vers le grand*, ne subsiste que le néant : *dans sa maison, j'ai vainement cherché un livre, un journal, une image quelconque. Il n'y a rien, et son intérieur est aussi dénué de vie intellectuelle que celui des montagnards*<sup>52</sup>. » Roger Fresselou est l'un des rares personnages du roman qui ne soit pas une canaille, mais il représente l'une des pires figures des Enfers, celui du mort-vivant : « *Je suis mort depuis vingt ans que je suis ici* », répond-il au narrateur qui lui demande pourquoi il ne s'est pas tué. Cette image de la mort, que Roger Fresselou renvoie à Georges Vasseur comme un double de lui-même (Fresselou, en effet, est « *le même* » : « *Chose curieuse : Roger n'a que très peu vieilli* », remarque le narrateur), cette image obsessionnelle de mort conduit le narrateur à opter pour retourner « *vers les hommes, la vie, la lumière* ». La rupture du cercle constitue donc un retour vers soi : la barbarie et la misère dépeintes tout au long du roman, valent mieux que le néant, que ce rien auquel est condamné celui qui se laisse enclorre. La forme romanesque elle-même, comme le personnage, sort bouleversée de cette expérience à laquelle Mirbeau a soumis son roman, en déterminant, selon Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, un « *au-delà* » du genre, un « *espace dans lequel les déterminations génériques n'ont plus de sens*<sup>53</sup> ».

Si Des Esseintes rompt le cercle, c'est au contraire contraint et forcé, sur prescription médicale. Le départ correspond à une expulsion, à un retour au monde qu'il avait voulu fuir, mais par lequel il a finalement été vaincu ; l'extérieur a envahi le cercle : « *Les vagues de la médiocrité humaine montent jusqu'au ciel et elles vont engloutir le refuge dont j'ouvre, malgré moi, les digues.* » L'humanité menaçante, diabolique encore, s'approche, s'approprie l'espace du cercle : « *La porte s'ouvrit brusquement ; dans le lointain, encadrés par le chambranle, des hommes coiffés*

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>49</sup> VJN, p. 48.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>51</sup> AR, p. 280.

<sup>52</sup> VJN, p. 264.

<sup>53</sup> Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, « Tératogonie et hybridations ou la naissance d'un intellectuel », *Loxias* 8, *Émergence et hybridation des genres*, 15 mars 2005, <http://revel.nice.fr/loxias>, Revues électroniques de l'Université de Nice.

*d'un lampion, avec des joues rasées et une mouche sous la lèvre, parurent*<sup>54</sup>. » L'image qui clôt le chapitre, évoquant le « *forçat de la vie qui s'embarque seul* », suggère un nouvel enfermement de Des Esseintes, qui n'aperçoit plus, à l'inverse de Georges Vasseur, « *les consolants fanaux du vieil espoir* ».

Cécile BARRAUD  
Université Carlos III, Madrid

---

<sup>54</sup> AR, p. 349.