

LES DEBUTS DE ROMAN D'OCTAVE MIRBEAU

Dans un article récent, Jean-Jacques Lecercle écrit que « [l]’incipit *est au roman ce que le seuil de la maison est à la jeune épousée. [...] Un pas aussi sérieux, et qui peut tant coûter, suppose précautions et techniques de franchissement.* »ⁱ Si l’entrée dans le texte apparaît ainsi comme un acte délicat et grave pour l’écrivain, que dire de l’analyse que va tenter d’en faire le critique ? Examiner les débuts de roman d’Octave Mirbeau semble en effet une gageure. Tout d’abord, la question de l’*incipit* (nous reviendrons sur le problème de la terminologie) a été, jadis et surtout naguère, abondamment traitée, et parfois de façon si brillante qu’un chercheur modeste ressent, plus encore qu’un sentiment de déférente humilité, une impression d’écrasement sous le poids de cette littérature critique. D’autre part, la complexité s’accroît du fait que notre lecture de Mirbeau prend, ce qui semble aussi banal qu’inévitable, deux chemins qui se confondent : l’un plutôt naïf, qui fait découvrir à la fois une histoire et l’Histoire, un créateur et un témoin de son temps ; et l’autre, plus périlleux, qui s’enfonce dans les sous-bois des hantises et des fantasmes, dans la psychologie des profondeurs. C’est la marque des chefs-d’œuvre d’avoir cette double dimension, et nous ne pouvons bien évidemment négliger aucun des deux pôles, en particulier le plus complexe : le second. « [l]’*n’est pas exclu*, affirme Jacques Le Gall, *d’envisager que le commencement d’un texte puisse fournir des indications privilégiées sur un inconscient créateur ou un imaginaire cohérent.* »ⁱⁱ C’est bien dans cet imaginaire mirbellien que nous allons tenter de pénétrer, après avoir posé quelques jalons théoriques.

Pour notre corpus, nous avons retenu : d’une part, ce que le Mercure de France a regroupé sous l’appellation de « romans autobiographiques », c’est-à-dire *Le Calvaire*, *L’Abbé Jules* et *Sébastien Roch* ; d’autre part, ceux qui, dans la biographie de Pierre Michel et Jean-François Nivet, apparaissent également dans la rubrique « Romans »ⁱⁱⁱ : *Le Jardin des supplices*, *Le*

Journal d'une femme de chambre, Dingo, Un Gentilhomme et Dans le ciel ; enfin, nous nous permettrons d'ajouter ce que les mirbeauphiles sont convenus d'appeler les cinq « romans nègres » (dont nous devons le premier jus pré-éditorial et windowsien à l'obligeance et à l'amitié de Pierre Michel). Il s'agit de *L'Écuyère, La Maréchale, La Belle Madame Le Vassart, Dans la Vieille Rue* et *La Duchesse Ghislaine*. Il est évident que d'autres œuvres eussent pu être incluses dans cet ensemble. *La 628-E8*, après tout, est un journal au même titre que celui de Célestine, mais d'un point de vue narratologique, tout comme pour *Les 21 Jours*, cette œuvre relève moins du roman^{iv}. Il est non moins évident que l'étude d'autres formes narratives, comme celle des *Contes*, eût été d'un grand intérêt. Tout choix, y compris celui de notre intitulé, comporte sa part de renoncement... Espérons que les lignes qui suivent ouvriront l'appétit à d'autres pour tout ce qui reste à découvrir sur le sujet.

Commençons donc à nous interroger, de façon générale, sur ce qu'est un début de roman, et avant tout sur le nom à donner à ce début.

L'ambiguïté vient du fait que le mot *incipit*, le plus communément employé pour désigner, parfois très vaguement, les débuts de roman, a d'abord signifié, lors de sa réintroduction au XIX^e siècle, *les premiers mots*, puis *la première phrase* d'un ouvrage, par référence à la locution latine des manuscrits latins du Moyen Âge, *Incipit liber*, « Ici commence le livre », à quoi s'oppose l'*explicit*, désigné parfois par *excipit*. Tout à fait conscient de cette collision sémantique, Philippe Arnaud nous fait passer de la notion de première phrase à celle de première phase, dans une communication récente sur les *incipit* de Colette, où il propose d'entrée (dans son propre *incipit*) une mise au point terminologique qui nous semble judicieuse, que nous suivrons, et qui est la suivante :

Pour l'ancienne rhétorique, l'incipit désigne, on le sait, la première phrase du livre, et la critique littéraire s'en tient encore souvent à cette acception. Les stratégies du commencement peuvent néanmoins revêtir des formes très diverses qui se déploieront parfois sur plusieurs lignes, voire sur quelques pages. La présente étude désignera donc par incipit un fragment variable du texte délimité par une rupture significative, et par explicit, de façon analogue, la fin du texte. Quant à la seule première phrase, on pourra encore lui réserver le latin introit, de même que desinit semble tout indiqué pour la phrase terminale.^v

Philippe Arnaud met ensuite ses pas dans ceux d'Andrea del Lungo^{vi} en distinguant quatre grandes fonctions de l'*incipit* (écho du modèle hexafonctionnel de Jakobson), selon ce qui est mis en œuvre par ce début :

- Commençant le texte, il a une fonction codifiante.
- Intéressant le lecteur, il a une fonction séductive.
- Mettant en scène la fiction, il a une fonction informative.
- Mettant en marche l'histoire, il a une fonction dramatique.

Tout jargon ne se justifiant que par l'emploi qui en est fait, et surtout par le temps qu'il fait gagner, tenons-nous en là pour le moment, et réfléchissons à l'application de ces données à notre corpus.

Le problème principal est celui de la délimitation de l'*incipit*. Où commence-t-il ? Où finit-il ?

Nous trancherons d'emblée la première question en choisissant de ne pas considérer *a priori* le paratexte, et plus précisément l'avant-texte (titre^{vii}, éditeur, exergue, dédicace^{viii}, avertissement, etc.), même si, dans certains cas, cela pourrait permettre d'éclairer telle ou telle fonction. La fonction séductive, par exemple, autre façon de nommer la *captatio benevolentiae*, peut passer par certains *topoi*, tel celui de l'histoire qu'on annonce comme véridique (c'est le cas pour *La Duchesse Ghislaine*^x), ou encore celui du manuscrit repris en seconde main, comme dans *Le Journal d'une femme de chambre* :

Ce livre que je publie sous ce titre : Le Journal d'une femme de chambre a été véritablement écrit par M^{lle} Célestine R..., femme de chambre. Une première fois, je fus prié de revoir le manuscrit, de le corriger, d'en récrire quelques parties. Je refusai d'abord, jugeant non sans raison que, tel quel, dans son débraillé, ce journal avait une originalité, une saveur particulière, et que je ne pouvais que le banaliser en « y mettant du mien ». Mais M^{lle} Célestine R. était fort jolie. Elle insista. Je finis par céder, car je suis homme, après tout... [...]^x

Cet « avertissement » (c'est nous qui baptisons ainsi ce paratexte liminaire qui est sans titre générique) présente effectivement l'intérêt, en tant que début, d'exciter la curiosité du lecteur, en qui sommeille toujours un amateur de presse à scandale, doublé, ce qui revient au même, d'un voyeur. En outre, Mirbeau, fort habilement, anticipe sur la crédibilité stylistique de ce journal. Si la justesse de ton n'y est pas, c'est qu'on l'a contraint à revoir le manuscrit. Il peut ainsi laisser la parole à Célestine tout en faisant du Mirbeau (et il reprend ainsi, par le biais de la fiction, sa première peau de « nègre » : intéressante intégration d'un biographème, point sur lequel il resterait bien des développements à proposer...). On voit donc, à travers ce seul exemple, que le paratexte, loin d'être innocent, est plurifonctionnel. On pourrait encore évoquer l'ironie dont il est nimbé, déjà présente, comme on vient de le voir, à travers la distance mise entre la matière et la manière, et

non moins éclatante dans le dernier paragraphe, qui ressemble à un pied de nez lancé des coulisses avant l'entrée en scène du « vrai texte » :

Ceci dit, pour répondre d'avance aux objections que ne manqueront pas de faire certains critiques graves et savants... et combien nobles !... O. M.

On pourrait de même développer la fonction du frontispice du *Jardin des supplices*, qui fonctionne un peu, dans la structure et le ton, à la façon d'un conte de Maupassant (récit dans le récit, puisque les conditions de la narration sont exposées, contrairement à ce qui se passe dans la nouvelle).

Le fait de considérer que l'*incipit* débute aux premiers mots du premier chapitre n'est donc pas un désintéret pour le texte qui précède, particulièrement intéressant dans les cas les plus patents que nous venons de citer. Ce n'est pas non plus une facilité théorique, bien au contraire ! Si l'on s'en réfère à Raymond Jean^{xi}, l'*incipit*

n'est pas une narration qui commence, une histoire qui s'annonce : c'est une parole écrite qui prolonge un texte silencieux qu'elle fait apparaître, révèle, découvre et, en même temps, « produit », mais ne crée pas, artificieusement ou magiquement. Tout se passe presque toujours comme si la coupure, la rupture initiale du récit indiquait que ce récit avait déjà été commencé ailleurs et prenait le relais d'un (du) texte antérieur plutôt que celui d'une réalité référentielle préexistante à l'œuvre.

Ces pré-textes présentent donc pour nous l'avantage de transformer en paroles l'habituel silence qu'il faut déchiffrer. N'en pas tenir compte n'est donc, on l'aura compris, qu'un principe d'homogénéité critique, qui met ainsi les treize textes sur le même plan afin qu'ils résonnent mieux les uns par rapport aux autres.

L'autre limite, celle de la « fin du début » est beaucoup moins facile à établir. Cette fois, il n'est plus si aisé de déterminer, fût-ce arbitrairement, une frontière commune. Fondons-nous sur la définition d'Andrea del Lungo, pour qui l'*incipit* peut être défini comme

un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction [...] et qui se termine à la première fracture importante du texte^{xii},

et retenons ce terme de « fracture », appelé ailleurs « effet de clôture », comme le rappelle Jacques Le Gall, qui cite lui-même Andrea del Lungo, dans sa thèse sur les *incipit* gioniens^{xiii}.

Quels sont donc les critères possibles pour localiser cette fracture ? Andrea del Lungo en propose huit :

- la présence d'indications de l'auteur, de type graphique : fin d'un chapitre ou d'un paragraphe, insertion d'un espace blanc délimitant la première unité, etc. ;
- la présence d'effets de clôture dans la narration (« *Donc...* », « *Après ce préambule/ cette introduction...* », etc.) ;
- le passage d'une narration à une description et vice-versa ;

- un changement de voix ou de niveau narratif ;
- un changement de focalisation ;
- la fin d'un dialogue ou d'un monologue (ou bien le passage à un dialogue ou à un monologue) ;
- un changement de la temporalité du récit (ellipses, anachronies, etc.) ou de sa spatialité.^{xiv}

C'est sans doute à ce stade de notre réflexion qu'il convient de constater que notre corpus des romans mirbelliens se distribue en deux ensembles distincts : ceux qui sont signés du nom de l'auteur, et les « romans nègres », cette autre série débutant invariablement *in medias res*, voire *in media verba* pour le dernier, *La Duchesse Ghislaine*.

Pour cette dernière œuvre, l'effet de clôture est net ; il est marqué par le passage du discours (plus précisément du dialogue) au récit. L'embranchement que constitue le recours aux pronoms de première et de deuxième personnes s'était déjà partiellement dissipé à travers l'emploi des appellatifs (*Aurélie*, puis *Ghislaine*). Le thème, au sens logique, qui prend le relais de l'*incipit*, c'est-à-dire le sujet grammatical de la phrase, *La baronne Aurélie de Lésiade*, introduit un récit qui résout définitivement l'énigme. On peut voir là le début d'une longue didascalie qui suivrait, une fois n'est pas coutume, le dialogue rapporté directement par notre dramaturge virtuel.

Les fractures des autres « romans nègres » ne sont pas si nettes. Pour *L'Écuyère*^{xv}, en effet, le premier passé simple ne marque pas une véritable rupture entre l'aspect sécant et le non-sécant^{xvi}. C'est bien une fausse fracture puisque en réalité la description se prolonge. On pourrait dire que le passé simple, dans ce contexte précis, est plutôt une tache de couleur un peu plus vive mise par Mirbeau sur sa toile impressionniste car, comme le remarque Pierre Michel en note^{xvii}, la description mirbellienne emprunte ici à ce courant pictural. Il va donc falloir, en quelque sorte, ici comme en d'autres débuts, hiérarchiser ces passés simples et constater que le premier qui, une dizaine de lignes plus loin, introduit une véritable évolution est celui qui nous fait passer du spectacle de la salle à l'autre vrai spectacle, au sens artistique. Ici - et quoi de plus normal pour un début de roman, fût-il *in medias res* ? -, l'événement est retardé, d'autant mieux retardé qu'il passe par le relais de temps grammaticaux fallacieux qui constituent autant de fausses annonces. *L'entrée des écuries se fit par le milieu...* Telle est, prenant la suite immédiate de l'*incipit*, la véritable entrée dans l'événement. Il n'est pas

anodin – nous verrons que le phénomène n'est pas isolé – que ce le soit par le truchement d'un lexème qui semble inclure un sème de réflexivité, proposer un métalangage implicite. C'est donc bien ici l'événement, plus que la spatialité, qui préside à l'effet de clôture. Pour les trois « romans nègres » suivants, c'est l'inverse. Le *tempo* de l'*incipit* va s'inscrire dans la description, plus que dans la narration. Mais on sait, depuis l'analyse actantielle, qu'en réalité cela revient au même.

C'est une métaphore cinématographique qui servirait le mieux, à cet égard, notre propos (et nous allons voir que cette rhétorique est tout aussi opératoire pour les... « romans blancs ») si l'on accepte, pour définir l'une des fractures possibles, la notion de changement de plan.

Dans *La Maréchale*, par exemple, le temps verbal n'est pas un critère de fracture plus pertinent que pour le roman précédent. Il est d'ailleurs remarquable que l'ordre sécant/non-sécant (imparfait/passé simple) de l'*incipit* classique, de type balzacien, qui fait suivre la description par la narration, soit ici inversé de façon saisissante, en quelques mots (« *On claqua des mains : le rideau tombait...* »^{xviii}), effet encore renforcé par l'autre embrayage de l'article défini *le* qui actualise *rideau*. Le premier passé simple qui, d'un point de vue narratologique, va prendre toute sa valeur événementielle et créer la fracture est celui qui accompagne le changement de plan (d'un plan d'ensemble à un plan moyen), effet lui aussi bien vite confirmé par le passage du récit au discours (mais qui ne peut être un marqueur de clôture pour l'*incipit*, le changement de plan qui précède assumant cette marque de façon trop évidente).

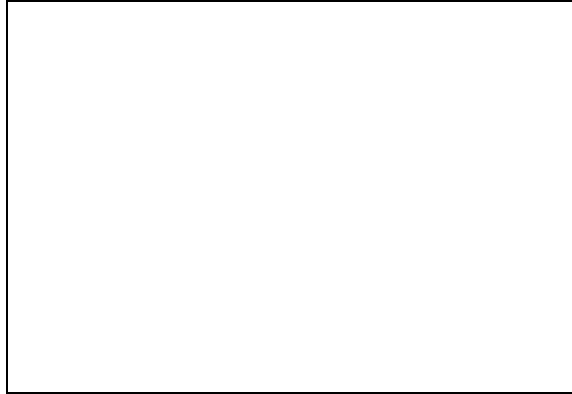
Quant à *La Belle Madame Le Vassart* et *Dans la Vieille Rue*, ces deux romans présentent le même embrayage liminaire de l'article défini, suivis d'un imparfait et d'un passé simple, lequel n'a pas plus de vertu clôturante que dans les autres « romans nègres » considérés. C'est plus loin que la rupture va se faire, à chaque fois, par un changement de spatialité, de l'intérieur à l'extérieur du fiacre dans le premier cas ; du général au particulier (ce qui pourrait bien constituer les deux pôles d'une dichotomie commune à tous nos débuts de roman) pour *Dans la Vieille Rue* : le passage d'une vue d'ensemble aux « *fenêtres d'une maison* ». Cette particularisation, sise juste après l'*incipit*, va d'ailleurs se prolonger jusqu'au gros plan, deux paragraphes plus loin : « *Mais maintenant une tête jeune se montrait, écartant de la main les persiennes...* »

Pour résumer cette première série (qu'il n'est pas absurde de considérer dès l'abord, puisque les « romans nègres » précèdent chronologiquement les autres), les *incipit* des premières œuvres ont comme marque de fabrique l'entrée *in medias res*, avec une technique récurrente de l'embrayage, à ne pas confondre avec l'embrayage moindre que constitue le récit à la première personne pour les autres romans auxquels nous arrivons.

Pour ces huit autres romans, les trois considérés comme autobiographiques et les cinq suivants, l'effet de fracture va se présenter très différemment, avec une application plus évidente des critères d'Andrea del Lungo. Cela s'explique assez naturellement par le passage du discours rapporté directement et commenté narrativement à la troisième personne qui caractérise les « romans nègres », à un récit intériorisé à la première personne et dont les insertions discursives ne sont que de second plan pour nos autres romans. Deux cas particuliers sont cependant à noter, parmi les trois premiers, dits « autobiographiques » : *Sébastien Roch* fait exception en étant le seul des romans signés Mirbeau à être à la troisième personne. Quant au *Calvaire*, c'est le seul à poser un véritable problème de détermination de la fracture qui mettrait fin à l'*incipit*. À la limite, on pourrait considérer comme *incipit* tout le premier chapitre, ce qui se justifierait d'un point de vue référentiel, puisqu'on passe de l'exposition de cette sorte de tragédie à la première action qui en permet la trame : « *Malgré les résistances de mon père, malgré les supplications de la vieille Marie, je m'engageai.* »^{xix} Mais sans doute serait-ce trop simpliste, et surtout trop peu heuristique. Il est une façon plus simple et opératoire de régler le problème, en considérant l'effet de clôture à la fin du premier paragraphe, ce qui inverse d'ailleurs le modèle traditionnel, puisqu'on passe ainsi, pour *Le Calvaire*, de la narration au passé à la description au présent permanent.

Dans le ciel présente un effet de clôture similaire ; deux ensembles sont, cette fois, nettement délimités par un blanc sémantique renforcé par la présence de trois astérisques : d'une part, l'évocation des circonstances amenant le narrateur à rendre visite à son ami X, cette relation étant présentée dans le système temporel du passé (temps de base : imparfait et passé simple, qui n'excluent pas des présents gnomiques et discursifs) ; d'autre part, en amorce de la narration, une description incluant comme temps de base un présent à champ

temporel réduit (à mi-distance entre le présent ponctuel et le présent permanent) : « *X habite une ancienne abbaye, perchée au sommet d'un pic...* »^{xx}).



L'Abbé Jules, par Siméon.

L'Abbé Jules réalise bien l'alternance, la plus habituelle, général/particulier, par un passage très net de la description de l'univers familial à la narration. C'est sans doute, très curieusement d'ailleurs pour ce roman caractérisé par le tiraillement et la dispersion (mais finalement le paradoxe s'inscrit bien dans cette tendance), l'*incipit* le plus classique du corpus, avec – soyons juste – celui de *Sébastien Roch*, qui se présente explicitement comme un « *prospectus* »^{xxi}. Le passé simple que l'on trouve au début de cet *incipit* (« [...] *les récentes persécutions politiques, lesquelles n'amenèrent qu'un changement de personnel...* »^{xxii}) a une valeur historique totalement étrangère à la narration qui suit ; il ne constitue donc pas un obstacle à la délimitation proposée.

Les cinq autres romans présentent, chacun de façon particulière, une fracture qui nous fait passer du général de l'*incipit* à une particularisation de la suite : restriction du champ temporel couvert par le passé simple dans *Le Jardin des supplices* (« [J]e me présentai aux élections » | « à cette occasion^{xxiii}, j'eus avec le ministre [...] une entrevue... »^{xxiv}), dans *Dingo* (« Vincent Péqueux [...] me livra une boîte.../ Pendant que j'examinais avec méfiance ce curieux objet^{xxv}, Vincent Péqueux, dit La Queue, me présenta... »^{xxvi}) et dans *Un Gentilhomme* (« Le 1^{er} mars de l'année 1877 fut la date importante de ma vie.../ Donc^{xxvii}, le 1^{er} mars de l'année 1877, par un vilain temps aigre et brumeux, je débarquai, le soir, à huit heures, sur le quai... »^{xxviii}) ; et changement de temporalité pour *Le Journal d'une femme de chambre* (présentation

générale des places occupées, qui inclut au départ « *aujourd'hui* »^{xxix} / début de l'épisode des bottines)^{xxx}.

Ce premier état des lieux des treize romans appelle un certain nombre d'observations.

Tout d'abord, l'embrayage insistant, ce que l'on pourrait aussi appeler une temporalité de l'action, et la distance mise par la troisième personne des romans signés *Alain Bauquenne* ou *Forsan* font ressortir de façon éclatante l'intériorisation de ceux dont Mirbeau assume nommément la paternité.

L'univers de la seconde série, celle qui est reconnue (au sens d'un enfant qui est reconnu par son père) semble bien celui de la remémoration et de la reconstitution. D'où sans doute cette recherche d'assise donnée par un *incipit* moins théâtral, davantage en quête de ses repères. S'il est ainsi normal que les notations temporelles ne puissent apparaître dès l'abord dans les « romans nègres », du fait qu'ils se trouvent *in medias res* ou *in media verba*^{xxxi}, il n'est pas obligatoire, en revanche, qu'elles apparaissent avec autant d'insistance, et cela dès la première ligne, dans tous les autres^{xxxii}. On notera que ce contraste n'affecte pas le chronotope dans son entier, puisque les toponymes, eux, apparaissent dans la totalité des romans. La principale variable qui entraîne la question essentielle semble donc bien être celle du temps.

La conscience du temps qui passe, liée plus ou moins explicitement à l'angoisse, se traduit tout d'abord par des images de mort – en germe, mais encore très discrètes dans les « romans nègres » (« *l'abbaye morte* » et les « *longs papillons demi-deuils* » de *L'Écuyère*, ou encore les « *hautes maisons noires* » de *Dans la Vieille Rue* ; c'est à peu près tout).

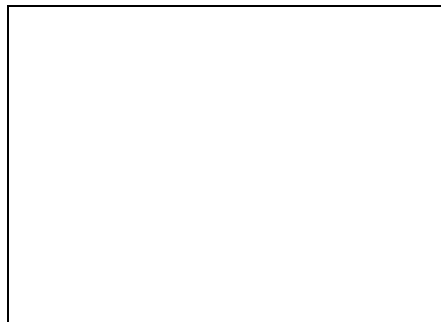
Dès que Mirbeau, en revanche, cesse d'avancer masqué, les motifs funèbres imposent *ipso facto* leur présence^{xxxiii}. Notons avant tout le motif du calvaire, relativement insistant à travers un rapport d'intertextualité interne (c'est-à-dire d'un roman à l'autre de Mirbeau) puisque de premier titre revendiqué, il devient quatre ans plus tard la substance même de l'*incipit* de *Sébastien Roch*, et qui plus est dans une phrase où le nom du héros éponyme apparaît par homophonie : « *De ces landes, de ces rocs, de cette terre barbare et souffrante, plantée de pâles calvaires et semée de pierres sacrées, émanent un mysticisme violent, une obsession de légende...* »^{xxxiv} *Comme de longs échos qui de loin se répondent*, ce coup de glas répété ne nous semble pas anodin. La passion de Mintié, humaine et christique, peut s'écrire avec un petit ou un grand P.

N'oublions pas que la suite projetée, puis abandonnée, devait avoir nom *La Rédemption*... Ce premier calvaire annonce bien tous les autres. Notre étude aurait porté sur les débuts et les fins, force aurait bien sûr été de relier thématiquement les deux termes du premier roman et montrer ainsi, pour reprendre la métaphore d'Aragon, comment le *la* donné au départ impose ses résonances et ses harmoniques à l'infini, ce qui est d'ailleurs une façon de justifier le caractère de notre étude, limitée aux débuts... « *La première phrase est un diapason. La dernière, c'est la centième, la trois-centième, la millième vibration du diapason, qui ne sait que son commencement.* »^{xxxv} Mettons donc rapidement en parallèle, pour montrer tout le poids du début du *Calvaire* : d'une part sa fin, d'un baroquisme total, danse macabre saisissante, plus saisissante encore que la mort la plus terrible éprouvée par le héros, celle qui est toujours reculée (« — *Et où Monsieur s'en va-t-il ? / — Je ne sais pas...* »^{xxxvi}) ; et d'autre part l'*incipit* où le motif funèbre pullule : le gamin qui meurt le lendemain du baptême^{xxxvii}, et l'oncle qui trépassé après quelques semaines. Ce début est une véritable mine de questions. Pourquoi l'*incipit* se clôt-il sur cette très singulière évocation : « *Ma bonne, la vieille Marie, m'a souvent conté ces incidents avec orgueil et admiration.* »^{xxxviii} ? Quelle est cette nouvelle ironie, et que vise-t-elle ? Ce parrain qui sème la mort en croyant jeter des bonbons et des sous, et qui engendre un malheur sans fin, n'annonce-t-il pas l'autre parrain du roman suivant, l'abbé Jules, qui mourra lui aussi, mais en se consumant à petit (ou à grand) feu ?... Et l'*incipit* de *L'Abbé Jules*, justement, ne nous présente-t-il pas la mise à mort d'un chevreuil ou le décès d'un voisin comme une occasion inespérée de desserrer les lèvres à table.

Autrement dit, tout est là pour prouver que la mort est le motif liminaire qui permet la prise d'une parole, qu'il s'agisse de celle du texte ou de celle des personnages. Pour que le journal de Célestine puisse s'ouvrir, il faut cette atmosphère de passion et de Calvaire, marquée par le chronotope de la première ligne : « *trois heures de l'après-midi, par un temps doux, gris et pluvieux* »^{xxxix}... Pour que *Dingo* puisse exister, il faut que la boîte dans laquelle est expédié le chiot soit, de cette même façon, de circonstance. Un faire-part de deuil, en quelque sorte, qui vient nous annoncer que le roman peut commencer : « *De sapin grossièrement barbouillé de noir, son couvercle percé de deux ouvertures grillagées, cette boîte avait*

un aspect funèbre. Volontiers, on l'eût prise pour un menu cercueil d'enfant... »^{xi} Presque la boîte noire, placée dès le départ du texte, témoin impitoyable de ce qu'est, pour Mirbeau, la loi du roman...

Un cercueil d'enfant... On saisit encore mieux tout ce qui rapproche la mort de la naissance. Les deux motifs sont d'ailleurs tellement imbriqués dans les *incipit* qu'on ne sait plus lequel est le négatif de l'autre.^{xii}



Le Calvaire, par Berthold Mahn.

Les premiers mots du *Calvaire*, le premier roman signé, prennent ainsi tout leur poids « *Je suis né...* »^{xliii} ! Là encore, il est tentant de voir s'ajouter à la simple fonction cognitive une autre fonction, métalinguistique : « *Mon texte, et même toute ma production littéraire à venir est en train de naître en disant "Je suis né..."* » Et l'on saisit alors toute la singulière portée du motif de l'accouchement, motif développé à l'envi dans l'*incipit* de *L'Abbé Jules*, et qu'il est donc légitime d'associer à celui de la mort, car lui aussi engendre la parole. L'*introït* à lui seul suffit à nous le dire avec une grande clarté : « *Hormis les jours où mon père avait pratiqué une opération difficile, un accouchement important, et qu'il en expliquait, à table, par des termes techniques, souvent latins, les plus émouvantes phases, mes parents ne se parlaient presque jamais.* »^{xliiii} Le début de la délivrance, c'est-à-dire le début du texte, est bien le début de la parole. Une parole que dit le texte, dans un double sens, poétique (le texte est une parole qui se déroule), et à la fois référentielle et métalinguistique (le texte parle de cette parole). Eu égard à l'univocité des deux motifs apparemment contraires, l'idéal, on le soupçonne, pour une entrée en texte digne de ce nom, aurait pu être l'enfant mort-né. Thématiquement, nous n'en sommes pas si loin dans la suite, lorsque l'enfant (c'est-à-dire, étymologiquement, celui qui ne

parle pas encore) regarde son père sortir ses « *menus et redoutables instruments d'acier brillant* », véritable « *cauchemar chirurgical* »^{xliv} pour le jeune observateur qui ne sait pas que c'est la loi du récit que de s'agencer ainsi. L'image qui suit : le forceps, soigneusement astiqué, fourbi et huilé, est bien plus qu'un simple biographème (il paraîtrait, est-il écrit dans la préface du *Mercure de France*, que Mirbeau est né au moyen de cet instrument) ; c'est en réalité la mise en abyme de l'accouchement difficile d'une œuvre. La réalité physiologique et la grammaire sont d'ailleurs réunies en un seul mot dans notre texte, puisque, écrit Mirbeau, « *quand l'instrument reluisait, il prenait plaisir à le manœuvrer, faisait mine de l'introduire, en des hiatus chimériques, avec délicatesse.* »^{xlv}. Le forceps va tenter de forcer cette mystérieuse béance de l'inspiration, d'attraper le crâne de l'œuvre pour la faire vivre. (En moyen français, on employait un mot particulier pour désigner le crâne en chirurgie : le *calvaire*...).

L'*incipit* de *L'Abbé Jules* est sans conteste, à cet égard, le début de roman le plus symbolique. À l'évidence y est exhibé un forceps-stylographe qui tente le long et difficile accouchement de l'œuvre. Mirbeau, rappelons-le à la suite de Pierre Michel, accumule les retards^{xlvi}. À la mi-janvier 1888, comme il l'écrit à Paul Hervieu^{xlvii}, il a encore « *deux mille lignes à pondre, à peu près* » ! « *Retard énorme*, commente Pierre Michel dans son éclairante introduction, *qui le condamne à une épuisante course-poursuite contre son feuilleton, qui menace toujours de le rattraper. Pour comble de malheur, il est malade, et les évanouissements répétés et les maux de tête lui interdisent tout travail. Il finit tout de même par venir à bout de son pensum – la prépublication s'achève le 27 février et le volume paraît le 13 mars –, mais au prix de "transes" et d'"angoisses" qui, de son propre aveu, le laissent "aux trois quarts fou"*^{xlviii} »^{xlix}...

Tous les motifs de naissance sont investis avec une telle ostentation et une telle récurrence, et leur valeur métaphorique est confirmée dans la correspondance avec une telle clarté et une telle force, que l'interprétation que nous en faisons en est quelque peu confortée ; elle se confirme encore à la lecture d'autres *incipit*.

La description du collègue Saint-François-Xavier de *Sébastien Roch*, autre exemple, dénonce la tranquille dictature psychologique, affective et culturelle de l'univers jésuitique, et par voie de conséquence ce qui sera sans nul doute l'acte de

naissance de la pathologie mirbellienne (d'où peut-être la distance mise par la troisième personne, cas unique parmi les romans signés Mirbeau). Où qu'ils passent, les bons Abbés de Kern et autres Pères Recteurs laissent, comme il est dit dans l'*incipit*, d'« *inarrachables racines* »ⁱ. Tels sont sans doute les traumatismes que Mirbeau tente de sublimer par ce qui est l'ultime recours pour les écrivains conscients du caractère inéluctable de leur souffrance, une fois que tout a échoué : l'écriture elle-même. Mirbeau, sans doute, n'est pas loin de Baudelaire, luttant lui aussi contre les froides ténèbres de la stérilité créative, faisant souvent, pour qui sait le lire, de sa propre inspiration le sujet de ses écrits, manifestant, dès ses débuts de roman, un véritable *désir d'écriture*. On pourrait appliquer à Mirbeau ce que Barthes a écrit au sujet de Proust. Si, en effet, le début de *la Recherche* « *ouvre un épisode d'une cinquantaine de pages qui, tel le mandala tibétain, tient rassemblée dans sa vue toute l'œuvre proustienne* »ⁱⁱ, Barthes ajoute quelques pages plus loin – ce qui conforte notre propos – que « [c]e que Proust raconte, ce qu'il met en récit [insistons], ce n'est pas sa vie, c'est son désir d'écrire »ⁱⁱⁱ.

Dès sa naissance, le roman mirbellien pose ainsi les conditions, et en même temps la remise en question, de sa propre existence, d'où les développements sur l'importance des lettres écrites dans l'*incipit* du *Journal d'une femme de chambre*, dont le titre est déjà le signe que l'acte d'écriture est au moins aussi important que son résultat. Tout le second paragraphe est une réflexion sur l'échange épistolaire, provoqué par l'intermédiaire des Petites Annonces du *Figaro*. On notera en outre, dans ce passage, l'attention portée au support lui-même, le papier, sur lequel est tracé le premier jet qui préside à la destinée de Célestine. Ce dialogue épistolaire est en réalité une lutte, un conflit intérieur qui donne son impulsion à l'écriture du roman. Tel est bien ce qu'entend Daniel à l'intérieur de son fiacre, dans l'*incipit* de *La Belle Madame Le Vassart* : « *C'étaient des cris, des claquements de fouet, des ruades, un vacarme de lutte qui lugubrement déchirait le silence de cette heure du soir apaisée où Paris mange.* » Telle est bien la position de Mirbeau qui est tout ensemble le géniteur (est-ce un hasard si Vincent Péqueux est surnommé *La Queue* au début de *Dingo?*), l'accoucheur et la parturiente. Androgynie qui n'a rien pour étonner dans ce complexe univers. Lorsqu'il avance masqué, Mirbeau, secrètement au service d'une femmeⁱⁱⁱⁱ, ne met-il pas tous ses titres au féminin, alors qu'il leur laisse une apparente

virilité lorsqu'il signe ses romans de son vrai nom ? Ne sont-ce pas là les prolégomènes à ce journal d'une femme de chambre écrit par un homme (seul véritable domestique en l'occurrence, prolongement du nègre des premières œuvres ...) ? Si cette bisexualité littéraire (et peut-être plus intime, mais ce n'est pas le lieu d'en débattre) n'est pas un cas isolé, ce qui est remarquable, dans le cas présent, c'est la façon subtile dont Mirbeau l'assume dans l'avant-texte du *Journal*. Il nous présente en effet, comme nous l'avons déjà suggéré, un *topos* un peu voyant par rapport auquel il prend une distance ironique. L'ultime question est de savoir si cette distance ironique n'oblitére pas une troisième strate, beaucoup plus épaisse, sous le terreau apparent de l'œuvre. « *Mais M^{lle} Célestine R... était fort jolie. Elle insista. Je finis par céder, car je suis homme, après tout...* »^{liv} L'homme et la femme réunis dans ce même passage liminaire, et peut-être aussi dans le même lit (ce que suggère l'ironie apparente de la réticence marquée par les points de suspension) se fondent ainsi pour créer cette espèce de monstre névrosé qu'est l'écrivain.

À travers cette thématique de la naissance mortifère, également lisible aux plans référentiel et poétique, les *incipit* révèlent ainsi un miroir existentiel – un engagement profond vis-à-vis de soi-même. Peut-être convenait-il d'y insister, dans la mesure où l'on évoque souvent l'autre engagement, celui du justicier. Mais l'un et l'autre vont de pair. Le tempérament artiste qui transparaît dans ces douloureux *incipit* où se révèlent des angoisses fondamentales nous semble un heureux ferment pour les combats menés pour autrui. Sur ce fumier fait de *pus* et de *membres coupés*, comme on peut lire dans l'*incipit* de *L'Abbé Jules*, peuvent pousser des fleurs ; des *vomitoires* de *L'Écuyère* peut jaillir une justice provisoire. On peut même penser que les combats humanistes de Mirbeau sont une réponse à l'impasse de la lutte plus intime. Présentons cela au moins comme une question.

Les thèmes de ces combats, bien évidemment, sont plus qu'en germe dans nos débuts de roman, et une autre lecture des *incipit* – tout à fait complémentaire, on l'aura compris – peut aller en ce sens. Le mal d'être ne résulte donc pas que d'un conflit entre deux parties de soi – le « nègre » et l'écrivain, l'homme et la femme, l'être tiraillé entre ses deux instincts, de vie et de mort, autrement dit d'exaltation et de dépression, qui habituellement cohabitent – ; par l'intermédiaire de ses institutions, le monde extérieur est également hostile. Dès les

premières lignes du *Calvaire*, l'église aussi apparaît mortifère. C'est sur les marches qui y conduisent qu'un enfant se fend le crâne ; et c'est à la suite du baptême que le parrain prend la fièvre typhoïde. Dans *Sébastien Roch*, bien sûr, ce thème, comme en musique, est affirmé d'emblée, suivi de toutes ses variations, de « *l'omnipotente et vorace consolation du prêtre* » pour « *l'homme abruti de misères, de superstitions et de fièvres* »^{lv} à la collusion abhorrée entre la royauté et le clergé, un couple typiquement breton : « *Ce n'était point, par hasard, que les Jésuites, à leur retour de Brugelette, s'étaient installés, en plein cœur du pays armoricain. Aucun décor de paysage et d'humanité ne leur convenait mieux pour pétrir les cerveaux et manier les âmes. Là, les mœurs du Moyen Âge sont encore très vivantes, les souvenirs de la chouannerie respectés comme des dogmes.* »^{lvi}

Autre variation contrapuntique, autre collusion : celle entre le clergé et la famille. Le fait que le narrateur de *L'Abbé Jules* relate que ses parents exhausent son siège trop bas par « *deux tomes dépareillés et très vieux de La Vie des Saints* »^{lvii} est à la fois un symbole et une dérision. Quand l'enfant veut parler à table, la réflexion du père, valorisée par la forme discursive qui apparaît de loin en loin dans l'*incipit*, a cette même fonction dénonciatrice et satirique : « — *Eh bien ! qu'est-ce que c'est ?... Et les trappistes, est-ce qu'ils parlent, eux ?* »^{lviii}... Ainsi est amorcé *a contrario* le néo-rousseauisme qui va présider à l'œuvre, un réquisitoire contre l'obscurantisme, lui aussi présent dans l'*incipit* avec la naissance des enfants sous des choux (les choses dites deviennent l'absolu démenti des choses vues), ou encore ces « *plaies qu'on cache comme un déshonneur* »^{lix}...

En toute logique, cette lutte mirbellienne, intérieure et extérieure, est parfaitement rendue, dès l'*incipit*, par l'écriture elle-même, qui ainsi échappe à sa propre désespérance. Comme l'écrit avec justesse Jean-Jacques Lecercle, l'*incipit* « *est aussi le lieu des lieux, l'espace où se déploient les figures du texte.* »^{lx} Si elle est parfois un peu laborieuse et artificielle dans les romans nègres^{lxi}, la rhétorique rend cependant bien compte de cet univers cyclothymique dans le reste de l'œuvre. On pourrait ainsi, en deux ensembles qui renvoient à la thématique que nous avons suggérée, tenter de classer les figures de style : celles de l'énergie, qui semblent s'extraire de Mirbeau tels de vigoureux nouveau-nés, boulimiques d'exis-

tence ; et celles qui, à rebours, semblent réaliser un *regressus ad uterum* en une involution quasi pathologique. Ces deux pôles créent bien le *tempo*, à la fois esthétique et psychologique, de l'œuvre.

L'instinct de vie se manifeste en effet sous le forceps stylistique de Mirbeau en un vivifiant élan. Pour les *incipit* de nos romans biographiques, en particulier, on notera que les fins des débuts sont hyperboliques : le singulier *avec orgueil et admiration* du *Calvaire*^{lxii} ; le *toujours* de *L'Abbé Jules*^{lxiii}, la langouste mangée une fois par semaine de *Sébastien Roch*^{lxiv}, ce à quoi on pourrait ajouter pour les autres romans revendiqués : les *harcelantes sollicitations* du *Jardin des supplices*^{lxv}, la *joie âpre et forte* d'*Un Gentilhomme*, ou encore, rehaussé par la modalité exclamative, le *Que l'amitié est donc exigeante !* de *Dans le ciel*^{lxvi}. Que ces emphases, certes présentes en bien d'autres passages du roman, se situent en un lieu de fracture narrative n'est pas anodin ; c'est en quelque sorte la clause respiratoire de l'*incipit* mirbellien, la grosse bouffée d'air prise avant la périlleuse replongée dans la suite. Les « romans nègres », bien sûr, eu égard au caractère des *incipit* qui les animent, vont faire vivre leurs débuts d'une autre vie, bien plus exubérante et moirée, et qui n'attend pas l'effet de clôture pour exister. Le début de *L'Écuyère*^{lxvii}, et particulièrement l'*introït*, est impressionniste, certes, mais d'un impressionnisme impressionnant : jubilatoire et flamboyant, comme les rues en fête de Monet, les manèges enivrants de Renoir, ou même les tournoiements de couleurs de Van Gogh... Le filage de l'image du papillon^{lxviii}, ou encore le vocabulaire onomatopéique^{lxix} participant à l'allitération sont, à cet égard, emblématiques de cette tendance. Si, de cette façon, le début d'«Un début au cirque d'été», premier chapitre de *L'Écuyère*, est une hypotypose parfaitement réussie, il en va de même pour l'*incipit* de *La Belle Madame Le Vassart*, avec ce fiacre que nous prenons en marche, un fiacre affublé de son complément circonstanciel hypertrophié par les expansions en cascade : « *Le fiacre, au petit trot de son cheval blanc qui boitait, ...* », la suite s'animant d'autres procédés : chiasme amplifié en son second membre par une anaphore (« *... fouillait l'ombre et la brume, et, malgré la brume, malgré l'ombre...* »), construction segmentée, puis brusquement interrompue : « *La cause même, il l'oubliait, n'y voulait plus croire. Un amant, elle...* »... La phrase devient elle-même fiacre cahotant, lieu de mouvement et de vie, avec ses instillations de dialogues, ses

grommellements de cocher, et autres gros plans de cheval, « *fumant des naseaux, pointant des oreilles, tout le poil hérissé d'un frisson* »... La phrase grommelle, la phrase hennit. Nous sommes bien là où l'écrivain veut que nous soyons, même si nous n'avons pas encore compris où nous sommes ni où nous en sommes dans ce récit qui nous a happés, plus que nous ne l'avons pris... En notant dans ce même *incipit* l'« *espèce de parenté qui lie notre vie aux vies familières des choses* », Mirbeau, par le polyptote de *vie[s]*, renvoie à la vie même du texte, autre exemple de l'adéquation étroite entre les fonctions référentielle et poétique, entre le modèle et l'outil qui le remodèle... Vie que l'on trouve encore dans les tout premiers dialogues de *La Duchesse Ghislaine*, truffés d'aposiopèses, ces fameuses interruptions suivies d'un immédiat coq-à-l'âne. C'est bien ainsi que s'exprime Aurélie, donnant ainsi une marque stylistique dominante de *La Duchesse Ghislaine*, que ce soit dans le discours ou dans le récit : « — *Je ne vois pas trop... Cependant oui... Au fait, sans vos convictions politiques, vous auriez pu être une femme de mille huit cent trente...* ». Notons l'omniprésence de ce même procédé dans le premier paragraphe de *Dans le ciel*...

La vie en question, il est dans la logique de ce style qu'elle soit particulièrement bien rendue par la récurrence insistante de certaines de ces figures, notamment celles de construction, telle l'anaphore de « *beaucoup de bonbons, [...] beaucoup de sous* », ceux-là même jetés par l'oncle-parrain au début du *Calvaire*^{lxx} ; ou encore le chiasme qui trouve son prolongement dans l'énumération étourdissante des lieux où Célestine a trouvé une place, le tout se succédant en un rythme phrastique débridé : « *à la façon, vraiment extraordinaire, vertigineuse*^{lxxi}, *dont j'ai roulé, ici et là, successivement, de maisons en bureaux et de bureaux en maisons, du Bois de Boulogne à la Bastille, de l'Observatoire à Montmartre, des Ternes aux Gobelins, partout, sans jamais me fixer nulle part...* »^{lxxii} Car la phrase, dès le lâcher du texte, a cette maîtrise absolue de son rythme, tantôt effréné, parfois plus subtilement agencé. « *À mesure que peu à peu, nous nous élevions...* », dit notamment le narrateur de *Dans le ciel* à propos de X., soulignant ainsi, en deux lourdes redondances savamment orchestrées, la lente ascension sociale, qui se résout d'ailleurs par un mouvement inverse, une antithèse absolue, au service de l'ironie : « *à mesure que petit à petit nous nous élevions, lui, s'obstinait à rester en bas...* »^{lxxiii}

Nous atteignons là, insensiblement, à l'autre grand ensemble de figures, qui n'apportent plus la vie, mais arrêtent soudain, de façon quelque peu menaçante, l'horloge du texte. L'ironie masque mal la grimace et l'envasement existentiel. L'antithèse, précisément, est parmi d'autres la figure qui, mettant en présence les contraires, les annule. De même, s'il donne du mouvement à la phrase, le chiasme lui-même lance aussi dans l'espace textuel, par son inquiétante symétrie, un arrêt de mort. D'enthousiaste et revigorante, la rhétorique se charge soudain, si l'on regarde l'autre côté de la feuille, d'un coefficient de pessimisme grinçant qui nous renvoie à l'autre face du même masque. La vie et la mort ont partie liée. Comme il est affirmé dans l'*incipit* de *Dans le ciel* – et n'a-t-on pas là, sous l'apparent anonymat du « *pauvre X* », un autoportrait de l'auteur ? –, « *Il était doué supérieurement. Mais il avait trop de sensibilité. La vie le tuait.* »^{lxxiv}

L'antithèse et l'oxymore, participent ainsi à l'édification de ce monde nocturne, un ubac indissociable de son adret, une seconde peau qui colle à la première. Ainsi, pour le jeune narrateur de *L'Abbé Jules* réfugié dans les cuisines auprès de la vieille Victoire, les « *extraordinaires histoires de brigands* » qu'elle lui conte le « *terrifiaient délicieusement* »^{lxxv}. Cette neutralisation opérée par le choc des contraires n'est pas seulement la marque rhétorique des deux instincts mirbelliens, elle a également valeur d'indice :

Indice, tout d'abord, pour le personnage éponyme, bien sûr, l'abbé Jules, pris lui aussi, non plus dans un choc sémantique, mais dans une réalité existentielle qui renvoie à une dénonciation sociale, entre les deux extrêmes de sa double postulation. Annonce lourde de sens, car les *terreurs délicieuses*, qui pourraient n'avoir qu'une dimension masochiste somme toute satisfaisante, ce sont aussi, tout ensemble, les terreurs des délices interdites, l'univers de la dissimulation, de la culpabilisation, d'un surmoi qui ne sera jamais dépassé, fût-ce par un surhomme ; bref, l'atmosphère sourde et feutrée, mais omniprésente, du péché.

Indice, également, de toute la production à suivre, car *L'Abbé Jules* n'est que le deuxième roman signé. Le conflit qu'il met en scène, on le retrouve, d'ailleurs avec ce même caractère d'annonce intrinsèque et le même recours à la rhétorique, dans les *incipit* des autres œuvres. Si le « *mysticisme violent* » évoqué au début de *Sébastien Roch*^{lxxvi} (et en dépit de son

insertion dans la claironnante hyperbate qui l'annonce) est une mise en abyme rhétorique de la tragédie qui suit, un portrait des plus fidèles du mode de fonctionnement du père de Kern, le zeugme sémantique est en ce même début tout aussi productif. Entendons la mise sur le même plan, par juxtaposition ou coordination, d'éléments sémantiques parfois peu compatibles, sinon opposés. Et en effet, le résultat peut être singulièrement analogue à ce que nous venons d'observer. « *Les prospectus de l'établissement, lit-on dans ce même incipit, - chefs-d'œuvre typographiques - ornés de dessins pieux, de vues affriolantes, de noms sonores, de prières rimées et de certificats hygiéniques, ne tarissaient pas d'éloges sur la supériorité morale du milieu breton...* »^{lxxvii}. Le sourire que pourrait provoquer chez nous cet inventaire à la Prévert ne doit pas dissimuler la tragédie intime qui s'en dégage. La contiguïté des dessins pieux et des vues affriolantes renvoie bien évidemment à la facile technique de séduction, puis de défense, du patelin pédophile qui va apparaître. Quant aux prières rimées mises dans le même sac rhétorique que les certificats hygiéniques, c'est la suite du même anathème jeté en pâture au lecteur, qui ne se rend encore compte de rien dans ce fourmillement indiciel ; c'est le même jugement sans appel de l'odieuse collusion entre le spirituel et le temporel, celui-ci faisant couvrir ses turpitudes par celui-là.

Avant d'égrener le chapelet interminable des places qu'elle a connues, Célestine confie à son *Journal* - et nous ne sortons toujours pas des *incipit* : « *Ah ! je puis me vanter que j'en ai vu des intérieurs et des visages, et de sales âmes...* »^{lxxviii}. À la vigueur de la phrase, marquée par la modalité exclamative et la polysyndète (la répétition des *et*), se greffe l'attelage de trois termes hiérarchiquement distincts, entretenant au demeurant un rapport d'inclusion progressive : l'intérieur contient le visage (qui par la synecdoque occulte déjà le reste du corps), lequel dissimule un autre visage intérieur : la sale âme... Ainsi est amorcée, à travers la cohabitation des trois termes, ce que *Le Journal* va développer, une satire en règle de l'apparence - *des appâts rances*, pourrions nous écrire...

Bien d'autres exemples resteraient à développer, au sein même de ces *incipit*, dont, stylistiquement, la profonde empreinte mirbellienne est celle d'un univers foncièrement bipolaire, une même figure ayant souvent cette double marque, à la fois vivifiante et mortifère^{lxxix}. Si, par exemple, elle peut participer de l'εὐεργεσία (dans le cas d'une anaphore lyrique, persuasive...), la

répétition peut tout autant devenir la marque d'un univers de clôture et de stérilité, comme dans ce dialogue entre le narrateur de *Dans le ciel* et X :

Je crois, me dit-il, que je devrais partir là-bas... Il me semble que la solitude, le recueillement... Oui n'est-ce pas?... Qu'en penses-tu ! Les grands horizons... le grand ciel !

— *C'est ça ! c'est ça ! répondis-je... à ta place, moi, je partirais...*

— *Eh bien ! je vais partir...*

— *C'est ça ! c'est ça !... Bonsoir.*

Il partit...^{lxxx}

L'écriture semble ainsi avancer de façon totalement contingente. La première ligne de *Sébastien Roch*, par l'hésitation temporelle de l'épanorthose, nous introduit d'emblée dans cet univers de funambulisme : « *L'école Saint-François-Xavier, que dirigeaient, que dirigent encore les Pères Jésuites...* »^{lxxxix}... Le texte semble, de ce fait, soumis à une constante loi d'équilibre. L'écrivain, dans les affres de sa double postulation, est condamné à ce long calvaire de la marche sur le fil du rasoir, sur le fil de son œuvre, tantôt altier, tantôt soumis au vertige de son propre gouffre, comme l'expriment si bien ces compléments d'objet interne, recroquevillés sémantiquement sur eux-mêmes : de « *La demie de huit heures* » qui sonne « *son bim-boum espacé, profond, d'une harmonie ancienne et larmoyante* », du début de *La Belle Madame Le Vassart*, aux parents du narrateur de *L'Abbé Jules*, habitués à « *penser la même pensée* »^{lxxxii}...

Mais, ne l'oublions pas, c'est au prix de cette lutte incessante que le texte peut exister, peut se nourrir et se gonfler de sa propre parole, qui apparaît, non seulement dans la thématique, comme nous l'avons vu, mais aussi dans la poétique, et plus particulièrement dans la rhétorique. Pour illustrer ce principe, nous emprunterons deux derniers exemples aux « romans nègres » : dans *L'Écuyère*, la dérivation fait passer des « *courtes parleries* » aux « *parlottes* »^{lxxxiii}, deux termes qui connotent à souhait les premiers balbutiements textuels auxquels nous assistons. Dans *La Maréchale*, un procédé voisin, la paronomase, semble également mimer cette mise en parole : « *les belles au théâtre dormant [...] se remettaient à caqueter, même à coqueter quelquefois.* »^{lxxxiv}...

Les débuts de roman de Mirbeau constituent ainsi une ouverture dont l'intérêt principal ne réside pas tant dans des effets d'écho touchant le détail que dans un univers beaucoup plus complet et complexe. Ce qui nous intéresse au premier chef n'est pas la reproduction de telle ou telle réalité biographique – naissance aux forceps, collègue de jésuites à Vannes, père officier de médecine... ; la priorité n'est pas non

plus l'autre photographie de détail, prise dans l'*incipit*, d'un élément ou procédé narratif à venir. Ou plus exactement, si ces indices nous intéressent, c'est au sein d'un ensemble plus vaste, dans lequel ils n'ont pas la préséance. Pour nous, l'*incipit* mirbellien est, avant tout, le lieu thématique et poétique où se met en place une lutte à la fois pathétique et féconde, ainsi qu'une parole qui s'affirme à plusieurs niveaux linguistiques – qui s'affirme avec une force et une insistance telles qu'elle s'impose d'emblée comme instrument privilégié de cette lutte. Dans bien des concepts littéraires que l'on tente de cerner, on s'aperçoit vite qu'il n'est de *mimesis* que d'ensemble, jamais de détail. La spécularité du réalisme ou de l'autobiographie ne fonctionne pas autrement ; le mécanisme des perceptions est si obscur et précaire, le filtre de la subjectivité est tel, que la spécificité d'une œuvre ne se laisse pas appréhender par petites tranches. Il n'en va pas autrement de ces débuts de roman, qui nous révèlent, principalement grâce à la résultante de leurs forces contraires, la dynamique mirbellienne : un monde quasi désespéré, mais cependant inéluctablement en marche, et qui se nourrirait – pourquoi pas ? – de son propre pessimisme. La révolution esthétique de Mirbeau, si c'en est une, consiste à imposer d'entrée cette vision, par le truchement d'une grammaire que l'on saisit bien vite, à travers un dosage d'ingrédients linguistiques et romanesques qui n'appartient qu'à lui. Mise en abyme bien avant l'heure, qui n'use sans doute pas du savant et implacable contrepoint gidien (Mirbeau est apparemment plus peintre que musicien), mais qui nous jette d'emblée dans un univers unique de souffrance existentielle. Gide lui-même, à propos de Mirbeau, souligne dans son *Journal* le caractère spasmodique de ce style en accord avec les spasmes d'une affectivité meurtrie : « *Il écrit tout chaud, sans réfléchir ; note ses tremblements comme on fait ceux d'un sismographe.* »^{lxxxv} C'est ainsi que Mirbeau, par l'univers que d'entrée de jeu il fait littéralement exploser, et à travers le style qui l'exprime, nous donne envie d'interroger plus avant cette souffrance, de nous poser les questions fondamentales, de nous embarquer avec ce passionnant auteur dans ce que l'on pourrait déjà, avant l'heure, appeler l'*aventure du roman*.

Bernard-Marie GARREAU
Université de Bretagne-Sud
(CRELLIC^{lxxxvi})

- i. Lecercle (Jean-Jacques), « Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciatrice de l'*incipit*. », in *L'Incipit*, Publications de la Licorne, Hors-série, Colloques III, UFR Langues Littératures Poitiers, 1997 (Colloque de 1996), p. 14.
- ii. Le Gall (Jacques), *Les Incipit dans les romans de Giono*, Thèse pour le doctorat nouveau régime sous la direction de Mireille Sacotte, Paris III, 1996, tome I, p. 249.
- iii. Michel (Pierre) et Nivet (Jean-François), *Octave Mirbeau. L'Imprécateur au cœur fidèle*, Librairie Séguier, 1990, p. 953 (Bibliographie).
- iv. On peut certes appeler ces autres œuvres des « récits », à condition bien sûr de ne pas suivre la terminologie de Gide, pour qui la monofocalisation suffit à distinguer le récit du roman (à ses yeux, et dans cette mesure, son premier sera *Les Faux-Monnayeurs*).
- v. Arnaud (Philippe), « Colette a-t-elle appris à écrire ? ou les *incipit* (1935-1954) », in *Cahiers Colette*, n° 19, Actes du IV^e Colloque International de Saint-Sauveur-en-Puisaye, mai 1997. On notera au passage qu'Aragon (*Je n'ai jamais appris à écrire, ou les Incipit*, Skira, Genève, 1969), confond les deux niveaux terminologiques, puisqu'à l'*incipit* (au sens premier), il oppose le *desinit*... « *Et même, il ne me déplairait pas qu'on y entendît le sens de désinence grammaticale : après tout, la dernière phrase d'un livre joue le rôle de la syllabe désinentielle au bout d'un mot marquant le cas dans les langues à déclinaison. Révez-y.* » (Page 74, note ¹).
- vi. Del Lungo (Andrea), « Pour une poétique de l'*incipit* », in *Poétique*, n° 94, avril 1993, pp. 131-152.
- vii. On pourrait aussi s'interroger sur ce choix de Mirbeau de n'avoir mis de titres de chapitres qu'aux seuls deux premiers « romans nègres » (*L'Écuyère* et *La Maréchale*) sur les treize œuvres considérées
- viii. La fonction, par exemple, de la dédicace de *La Maréchale* à Alphonse Daudet, sorte d'effet de miroir, puisque, comme le précise Pierre Michel en note, dans son édition critique de l'*Œuvre romanesque* (Buchet-Chastel, 2000, volume I, p. 972 sq.), l'influence dominante de ce roman nègre est précisément celle de l'auteur de *Tartarin*.
- ix. « *L'histoire qu'on va lire est une histoire vraie. Elle a été écrite, afin d'obéir à la volonté d'une personne qui n'est plus. Tiré des souvenirs exacts d'un témoin impartial et de la correspondance même des principaux personnages, ce récit est, dans ses péripéties étranges, conforme à la réalité. Des raisons de convenance et de discrétion ont imposé à l'auteur certaines nécessités. Il a dû transposer des événements trop connus, glisser sommairement sur quelques-uns d'entre eux. Mais ces concessions faites aux égards et à l'amitié n'ôtent rien à la valeur de la déclaration qui précède. La duchesse Ghislaine n'est pas une personnalité fictive, idéalisée par une plume indulgente ; - elle a vécu - elle a été aimée ; - ses amis la reconnaîtront peut-être. Ceux qui n'ont pas pu l'apprécier vivante, seront sympathiques à cette douce physionomie de rêveuse, que la contemplation a fait vivre, que la réalité a brisée. FORSAN* »
- x. Mirbeau (Octave), *Le Journal d'une femme de chambre* (1900), Presses Pocket, 1982, p. 9.
- xi. Jean (Raymond), « Ouvertures, phrases-seuils », in *Critique*, n° 288, 1971, pp. 421-431 (p. 431 pour notre citation).
- xii. *Op. cit.*, p. 137.
- xiii. Le Gall (Jacques), *Op. cit.*, tome I, p. 204.
- xiv. *Op. cit.*, p. 136.
- xv. Voir cet *incipit* à la p. 787 du premier volume de l'*Œuvre romanesque*.
- xvi. Le sécant est synonyme de non-délimité, et inversement le non-sécant est une autre façon de désigner l'aspect limité, pour ceux à qui cette terminologie ne serait pas familière.
- xvii. *Op. cit.*, vol. I, p. 782.
- xviii. P. 984 du tome I de l'édition de P. M.
- xix. Mirbeau (Octave), *Le Calvaire* (1886), in « Les Romans autobiographiques », Mercure de France, « Mille pages », préface de P. et R. Wald Lasowski, 1991, p. 51. (Page 143 dans le premier tome de l'édition critique de Pierre Michel).
- xx. Mirbeau (Octave), *Dans le ciel* (v. 1892), L'Échoppe, 1989, p. 24.
- xxi. *Sébastien Roch*, *Ibid.*, p. 679. (p. 545 dans l'édition de Pierre Michel).
- xxii. *Ibid.*, p. 677.
- xxiii. Ce syntagme, assimilable à un connecteur logique, renvoie en outre au deuxième critère de fracture d'Andrea del Lungo (cf. *supra*).
- xxiv. Mirbeau (Octave), *Le Jardin des supplices* (1899), Folio classique, 1991, préface de Michel Delon, p. 65.
- xxv. Cette subordonnée transitoire renvoie également au deuxième critère de fracture.
- xxvi. Mirbeau (Octave), *Dingo* (1913), éditions Michel de Maule, Collection « Autour d'Orsay », préface de Catherine Fritz, 1987, p. 13.
- xxvii. Même remarque que pour à *cette occasion*, d'autant plus que le *Donc* est donné en exemple.
- xxviii. Mirbeau (Octave), *Un Gentilhomme* (dernier roman resté inachevé à la mort de Mirbeau), Flammarion, 1920, pp. 7-8.
- xxix. *Op. cit.*, p. 11.
- xxx. On eût pu à la limite considérer que l'*introit* et l'*incipit* coïncidaient (« [...] *je suis entrée dans ma nouvelle place. | C'est la douzième en deux ans.* »). On se trouverait ainsi, d'un point de vue temporel, dans le cas de figure du *Calvaire* (« *Je suis né... | Saint-Michel-des-Hêtres est situé...* »).
- xxxi. Le « *Il était neuf heures et demie* » de *L'Écuyère* apparaît vers la treizième ligne ; « *La demie de huit heures sonna* » de *La Belle Madame Le Vassart* vers la vingt-cinquième. C'est ce que Jean Verrier (*Les Débuts de romans*, Bertrand-Lacoste, 1992, p. 40) appelle l'*effet retard*. Les trois autres romans nègres sont exempts de telles notations.
- xxxii. « *Un soir d'octobre* » (*Le Calvaire*) ; « *les jours où mon père avait pratiqué une opération difficile, un accouchement important...* » (*L'Abbé Jules*) ; « *vers 1862* » (*Sébastien Roch*) ; « *Il y a douze ans* » (*Le Jardin des supplices*) ; « *Aujourd'hui, 14 septembre, à trois heures de l'après-midi* » (*Le Journal d'une femme de chambre*) ; « *Il y a quelques années, - exactement neuf années, un mois et cinq jours -...* » (*Dingo*) ; « *Le*

1^{er} mars de l'année 1877 fut la date importante de ma vie... » (*Un Gentilhomme*) ; « Il y avait bien longtemps... » (*Dans le ciel*).

xxxiii. Mirbeau en rajoute même, après coup, comme dans l'introït du *Jardin des supplices* où « condamné par une série de malchances à la dure nécessité de me pendre ou de m'aller jeter dans la Seine » (*op. cit.*, p. 65) ne figurait pas dans la version initiale. (Variante, qui figurera parmi les notes du volume 2 de l'*Œuvre romanesque*, aimablement communiquée par Pierre Michel).

xxxiv. Sébastien Roch, p. 678-679. [C'est nous qui soulignons]. (P. 546 de l'édition de Pierre Michel).

xxxv. Aragon (Louis), *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit*, Albert Skira, « Les Sentiers de la connaissance », 1969, p. 249. [C'est nous qui soulignons].

xxxvi. P. 335-336 de l'édition du *Mercur* (p. 303 de l'édition critique de Pierre Michel).

xxxvii. Comment ne pas penser au conte de Maupassant, intitulé *Le Baptême* (une nouvelle de 1884 a aussi ce titre), publié pour la première fois dans le *Gil Blas* du 13 janvier 1885, c'est-à-dire l'année précédant *Le Calvaire*, et où une thématique analogue est mise en œuvre (le nouveau-né meurt, de façon sordide, des suites du baptême) ?

xxxviii. *Ibid.*, p. 9 (p. 121 de l'éd. de P.M.).

xxxix. *Op. cit.*, p. 11.

xl. *Op. cit.*, p. 13.

xli. Jean-Jacques Lecercle (article cité, p. 7) use d'une rhétorique qui va tout à fait dans ce sens : « [J]e diffère le plus longtemps le moment de lire l'incipit, comme on diffère celui de la jouissance. Lire l'incipit serait-il donc un orgasme, épanchement et petite mort ? Et pourquoi pas ? Comme l'orgasme, l'incipit a la terrible nécessité de l'événement enfin surgi, et, comme lui, il disparaît aussitôt, nous laissant nous débrouiller avec ses vestiges. » Et le critique d'ajouter plus loin : « Ce dont la théorie n'arrive pas à rendre compte, c'est l'effet d'épiphanie de l'incipit : un événement qui est aussi un avènement. » (p. 14).

xlii. *Op. cit.*, p. 9. (P. 121 dans le tome 1 de l'édition de Pierre Michel).

xliiii. P. 339 dans l'édition du *Mercur*, 327 dans celle de P. M.

xliv. *Ibid.*, p. 341 (328). [**Le premier chiffre renvoie désormais à l'édition du *Mercur*, le second entre parenthèses à celle de Pierre Michel, qui n'était pas encore parue au moment du colloque.**] À propos de ce « *cauchemar chirurgical* », voir la note 10, p. 1179 du tome 1 de l'édition P. M.

xliv. *Ibid.*, p. 342 (328).

xlvi. *Op. cit.*, Introduction à *L'Abbé Jules*, p. 308.

xlvii. Lettre recueillie dans le tome II du premier volume de la *Correspondance générale*, à paraître. [C'est nous qui soulignons].

xlviii. Lettre à Monet du 22 janvier 1888 (*Correspondance avec Monet*, p. 59).

xlix. *Op. cit.*, p. 308.

l. P. 678 (545).

li. Barthes (Roland), « Longtemps je me suis couché de bonne heure », in *Essais critiques IV : Le bruissement de la langue*, Le Seuil, 1993, p. 316.

lii. *Ibid.*, p. 318.

liii. *FORSAN* est le pseudonyme (asexué, on le notera) de l'Italienne Dora Melegari. Le fait que certains dictionnaires la fassent naître en 1848 (et non, comme c'est le cas, en 1846) ajoute encore à l'assimilation... Mirbeau écrit pour elle les deux derniers « romans nègres », *Dans la Vieille Rue* et *La Duchesse Ghislaine*.

liv. *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 9. On notera l'intéressant « *après tout* »...

lv. Sébastien Roch, p. 678 (545-546).

lvi. *Ibid.*, p. 678 (545).

lvii. Mirbeau (Octave), *L'Abbé Jules* (1888), *Mercur* de France (Les Romans autobiographiques), 1991, p. 342 (329).

lviii. *Ibid.*, p. 340 (327).

lix. *Ibid.*, p. 341 (328). [C'est nous qui soulignons].

lx. *Article cité*, p. 16.

lxi. L'orchestre qui « *se rua à la queue leu-leu des couloirs* » ou « *les belles au théâtre dormant* » de *La Maréchale*, par leur manque de naturel, n'atteignent peut-être pas à l'effet comique apparemment visé.

lxii. P. 9 (121).

lxiii. P. 343 (329). Voir p. 1179 de l'édition de P. M., l'intéressante note 11 concernant tous ces termes sans appel que sont les *plus rien, absent, toujours, personne*...

lxiv. P. 679 (546).

lxv. *Op. cit.*, p. 65.

lxvi. *Op. cit.*, p. 24.

lxvii. P. 787 de l'édition P. M.

lxviii. Les « *longs papillons demi-deuils* » annoncent « *Le bonnet blanc fouetté de rubans roses des ouvreuses papillonnait de ci de là...* ».

lxix. « *Des files froufrouantes* ». [C'est nous qui soulignons].

lxx. P. 9 (121)

lxxi. Glose implicite sur le style, de nouveau.

lxxii. *Op. cit.*, p. 11.

lxxiii. *Op. cit.*, p. 23.

lxxiv. *Ibid.* [C'est nous qui soulignons].

lxxv. P. 342 (329) [C'est nous qui soulignons].

lxxvi. P. 679 (546).

lxxvii. *Ibid.*

lxxviii. P. 11.

lxxix. Corollaire parfait de l'autre loi que nous avons dégagée : les principes de vie et de mort participent tous deux, aussi activement, à l'entrée en matière.

-
- lxxx. P. 23–24. [C'est nous qui soulignons].
lxxxi. P. 677 (545). [C'est nous qui soulignons].
lxxxii. P. 339 (327).
lxxxiii. P. 787.
lxxxiv. [C'est nous qui soulignons].
lxxxv. 8 décembre 1907. édition de la Pléiade, 1940 (rééd.), p. 255.
lxxxvi. *Centre de recherche en littératures, linguistique et civilisations.*