

PAMPHLET ET DISCOURS

Auteur à la fois prolifique et touchant à tous les genres littéraires, Mirbeau joue avec les codes propres aux genres. Cependant, dans ses trois romans-pamphlets les plus réussis (*Le Jardin des Supplices*, *Les 21 Jours d'un neurasthénique* et *Le Journal d'une femme de chambre*), la collusion entre discours et récit étonne. C'est que, par tradition, le pamphlet se rattache au discours. Or, le roman, lui, est de l'ordre du récit. Le choc résultant de cette alliance n'est sans doute pas sans conséquences, et il peut être intéressant de s'interroger sur sa signification.

Tout d'abord, il faut noter que l'auteur de ces romans est également un auteur dramatique. De ce fait, Mirbeau n'ignore pas les spécificités de l'écriture théâtrale, et l'on peut même avancer qu'il les manie avec dextérité. En effet, l'aspect oratoire du discours mine totalement le cours du récit par l'intrusion de la théâtralité que suppose la prise de parole. Pour Pierre Michel les dialogues sont omniprésents dans la prose mirbellienne « *à tel point que tend à s'estomper la frontière des genres aussi opposés que le théâtre et le roman*¹ ». La facilité avec laquelle Mirbeau a intégré la pièce *Scrupules* au sein d'un chapitre des *21 Jours d'un neurasthénique* témoigne de cette porosité des genres.

Les pages des romans mirbelliens regorgent donc de discours, de débats et de fausses *interviews*. Comment se manifeste cette prise de parole ? Dans *Le Jardin des Supplices* par exemple, le « Frontispice » s'ouvre sur une discussion. Quand le narrateur, l'homme à la face ravagée, prend les rênes du récit, il rapporte des débats entiers, des dialogues dans leur intégralité : le texte est en perpétuel mouvement et

¹. Pierre Michel, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1995, p. 315.

discrédite la monotone alternance entre action et description. Toute rencontre entre des personnages est relatée sur le mode du discours. *Le Journal* par exemple en est saturé : discussion entre le domestique et son maître, dialogue avec la placeuse, le jardinier... Dans *Les 21 Jours*, la place dévolue à la description des personnages est réduite à la portion congrue, mais les entrevues suscitant des débats d'idées sont au contraire retranscrites avec minutie : tout débat y est relaté dans son exhaustivité.

Mirbeau emploie là une technique, plutôt peu usitée, du pamphlet : la parole dialogique consiste à « faire débattre par plusieurs interlocuteurs d'un point, comme si l'auteur confiait à d'autres le soin d'aboutir à ses propres conclusions² ». Le débat à la Diderot qui s'établit entre Clara et le narrateur, dans *Le Jardin des Supplices*, va justement dans ce sens. En six pages de dialogues, Mirbeau parvient à faire s'entrechoquer deux visions du monde, l'orientale et l'occidentale, sans avoir eu besoin de s'avancer en tant que pamphlétaire, sans avoir ressenti l'impérieux besoin de s'adresser au lecteur. La parole dialogique crée le débat à elle seule, sans médiateur : elle fonctionne de manière autonome. Ce foisonnement du discours implique une réserve : elle prend la place normalement impartie à la description. De ce fait, Mirbeau abandonne toute description physique de ses personnages. La physiognomonie balzacienne n'a plus cours... La parole profite donc de cet abandon et le lecteur ne perçoit plus le personnage qu'à travers le prisme de sa faconde (Mirbeau avait-il déjà intégré cet élément propre à l'écriture de la modernité ?). On ne sait quasiment rien de Clara, si ce n'est qu'elle est rousse aux yeux verts – notons que ces éléments sont d'ailleurs fort symboliques et ne participent en aucun cas d'une démarche descriptive originale – ni du narrateur à la face ravagée. Eugène Mortain, quant à lui, n'est absolument pas décrit. C'est par la langue de bois de ce dernier que le lecteur se fait une idée de son caractère. Comme les personnages portent des masques, il est inutile de les décrire car la parole joue seule le rôle d'un Asmodée, le dialogue « sert de révélateur du vide de la pensée ». Ce même procédé sera repris bien plus tard avec maestria par Ionesco dans *Les Chaises* : les petits vieux

². Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, p. 285.

s'épuisent à parler constamment, ils ne font qu'exprimer l'incommunicabilité des êtres. Le roman « vole » alors une des caractéristiques du théâtre, qui suggère que le spectateur découvre un personnage à travers son langage.

Tout acte provient donc de la parole : le bourreau chinois du bague de Canton n'a de réalité que sous la forme parlée, sans cela, il n'existe pas. Parallèlement, les personnages qui l'interrogent (Clara en l'occurrence), semblent n'être présents que pour lui insuffler de la vie grâce aux questions qui lui permettent de parler, et donc d'exister. Tout se joue sur le mode interrogatif, et l'Anglaise ne fait que relancer la machine. Les questions abondent et permettent au bourreau de développer son personnage :

« — *Qu'est-ce que ce supplice du rat ?*

— *Et comment se fait-il que je ne le connaisse point ?*

— *J'entends bien...mais encore ?*

— *Pouvez-vous nous le décrire ?⁴ »*

Ce schéma se reproduit à l'infini : le dialogue entre Clara et le capitaine occupe cinq pages et rebondit grâce aux six questions de la femme tandis que la discussion avec l'explorateur comporte sept questions et s'étend sur... neuf pages !

La place du dialogue au sein des pamphlets mirbelliens est donc patente. Aussi convient-il de s'interroger : quel est l'effet recherché ? Les supplices du bague, par exemple, ne sont jamais décrits par un narrateur omniscient, mais par les personnages eux-mêmes, ce qui crée un effet assez percutant. Les tortures ne sont pas décrites, mais dites, ce qui est sans doute encore plus atroce, car l'imagination qui embraye sur ces paroles amplifie le sentiment d'effroi. Le langage discursif est plus violent que le descriptif, comme le

³. *Le Jardin des Supplices*, éd. Folio, p.208.

prouve ce court passage du *Jardin* évoquant l'aboutissement du supplice du rat :

« *Et il crève, étouffé, en même temps que le patient, lequel, après une demi-heure d'indicible torture, finit lui aussi par succomber à une hémorragie, quand ce n'est pas à l'excès de souffrance*⁵. »

Cette narration édifiante remplit parfaitement sa fonction terrifiante, et, même si certains supplices sont de l'ordre de l'« indicible », l'effet n'en est que décuplé grâce à l'imagination du lecteur qui, excitée par la parole elliptique, prend le relais.

« *Il y a donc bien, écrit Jérôme Gouyette, une volonté commune d'articuler l'ordre social, la réalité, autour d'un système purement verbal dépendant finalement du narrateur, et donc de l'imaginaire de l'écrivain* ». Les divers supplices racontés prouvent que « *tout acte, qui aboutit inéluctablement à la mort, provient de la Parole. Il n'est rien d'indicible, rien que ne soit parlé*⁶. » Cette mise en dialogue de la torture se rapproche des procédés employés par Sade dans *La Philosophie dans le boudoir*. Ce roman libertin aux parfums de soufre se présente comme une pièce de théâtre : les différents personnages sont en effet nommés avant leur prise de parole et quelques parenthèses font figure de didascalies. En outre, les personnages verbalisent chacune de leurs actions : Dolmancé, par exemple, explique toujours comment va se dérouler la séance de copulation en évoquant clairement le rôle imparti à chacun et la disposition du groupe, puis, au terme des plaisirs, il exprime très précisément la moindre sensation ressentie. On retrouve bien chez le bourreau cette propension à l'éclaircissement et au souci du détail, bourreau qui jouit d'autant plus des sensations que procure le supplice qu'il les verbalise.

⁴. *Ibid.*, p.211.

⁵. Jérôme Gouyette, « Perspective sadiennes dans *Le Jardin des supplices* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, 1994, p.85.

Mais le choix du dialogue participe également de la notion de vie essentielle chez Mirbeau. Ce « *“maître du dialogue” n’a pas trouvé de moyen plus efficace de rendre compte de cette vie, de faire ressortir pédagogiquement le grotesque des hommes et l’absurdité ou la monstruosité des institutions qu’ils respectent et des valeurs auxquelles ils obéissent* »⁷. Instrument de dénonciation par excellence, le discours permet de varier le cours d’un roman en le stimulant, même s’il faut pour cela en miner sa traditionnelle composition.

Enfin, le dialogue, par sa forme bondissante, dynamique et protéiforme, correspond pleinement à l’esthétique mirbellienne. En cela, il accomplit un premier pas vers une liberté de composition. N’ayant rien en commun avec l’eurythmie antique à la Socrate, le dialogue de Mirbeau est à mille lieues de « *l’harmonie du discours* », de « *la nuance* » et de « *l’égalité tempérée* » dont parle Marc Angenot. Le pamphlet s’oppose à cette discipline de l’écriture en se vouant « *à une dénonciation, elle même rhétorique, de ce savoir-vivre du dialogue, de cette convention (hypocrite à ses yeux) du bon ton* »⁸. Son corollaire ne peut donc qu’être l’éclatement de la forme romanesque : Mirbeau s’est bien donné les moyens d’y parvenir.

NATHALIE LE BRAS

⁶. Pierre Michel, *op. cit.*, p. 317.

⁷. Marc Angenot, *op. cit.*, p. 239.