

SYMBOLISME DE LA NOURRITURE DANS L'ŒUVRE DE MIRBEAU

La nourriture, métaphore érotique et thanatique du corps, est un des éléments du creuset d'où surgit la littérature. Art culinaire et art romanesque étant deux arts de composition, ce thème peut être une véritable mise en abîme de l'œuvre romanesque : entre les longues énumérations égrenées au gré du périple rabelaisien et les scènes de débauches culinaires qui ponctuent les scènes de débauches sexuelles ordonnées au fil des romans de Sade la distance est-elle si grande ? Ne s'agit-il pas toujours d'excès, maître mot du grotesque et de la débauche, qui mènent le corps aux confins de la mort ? De même, les repas peu ragoûtants servis dans certains romans de Huysmans sont-ils si différents de ceux qui affligent les personnages de l'œuvre de Mirbeau ? Ce thème, omniprésent, est en relation ambiguë avec les processus de la vie et de la mort. En fait, il les résume. Aussi exerce-t-il une fascination sur nombre d'artistes qui ont extrait leur œuvre du cœur de l'immémorial ballet orchestré par la vie et la mort.

Cette fascination naît de l'intimité qui unit le corps humain et l'aliment, la littérature pouvant être finalement définie comme une vaste encyclopédie du corps dans tous ses états ou s'affronteraient et se compléteraient tous les points de vue (historiques, géographiques, psychologiques, poétiques, etc...). La nourriture est en effet le double du corps, double qui se forge une identité dans l'ombre, dans l'obscurité du corps humain : c'est un corps nocturne. Il appartient à la nuit avec son cortège de peurs et de mystères qui hante l'esprit humain depuis que la matière est génératrice de rêves.

Chez un écrivain comme Mirbeau, artisan d'une écriture sensuelle et imprécatrice qui oscille constamment entre les pôles de la vie et de la mort, ce thème de la nourriture tient une place majeure. Quelles formes emprunte ce corps nocturne ? Comment peut-on l'interpréter sous l'angle de la pensée mirbellienne et du corps romanesque ? Ces questions nous amèneront à analyser la nature des rapports intimes, créateurs/destructeurs, qu'il entretient avec le corps diurne.

LA NOURRITURE ET LE TEMPS

Le mot, choisi avec la précision du peintre qui calcule ses effets, a toujours dans l'écriture mirbellienne un rayonnement sémantique et connotatif intense, révélateur d'une mythologie liée au souterrain et au cloaque. Ainsi les mots « nourriture » et « pourriture », dont la frontière phonétique est si ténue qu'elle les place à la limite de l'homophonie, sont investis dans son œuvre, d'une dimension singulière. Tout se passe comme si le phonème différenciateur était purement et simplement dissout dans la narration. Le texte brouille les frontières significatives et le mot « pourriture » n'est souvent plus qu'une connotation de « nourriture ».

Ce phénomène de synthèse est lié à un autre thème qui trahit une obsession lancinante : le travail délétère du temps.

Jean-Pierre Richard note qu'il n'y a « *point de nourriture hors du temps c'est le vieillissement même, le travail actif de la mort qui fabriquent en fait sa succulence*ⁱ ».

Ce rapport du corps culinaire avec le temps et la mort est un des *leitmotiv* qui parcourent l'œuvre de Mirbeau. Cela prend toujours l'aspect d'une mise en scène funèbre ordonnée par la mort :

« *Un quartier de bœuf, presque noir, gisait sur le billot couvert de mouches bourdonnantes ; à l'un des crocs mobiles du plafond, un cœur de veau pendait, fendu par le milieu. Dans un coin, au fond d'une bassine de cuivre, des os sanguinolents et des paquets de graisse jaunâtre commençaient de pourrir ; et de cela une odeur s'exhalait, l'odeur affadissante de la mort, qui vous soulève l'estomac dans les hôpitaux et les charniers*ⁱⁱ ».

La nourriture est perçue comme un perpétuel échec du corps. Celui-ci sort toujours vaincu d'une longue lutte contre le temps (l'assimilation avec le corps humain est rendue explicite par des mots comme « *gisait* », qui renvoie à « gisant » et à l'image d'un corps étendu et par l'effet de répulsion produit sur l'estomac. Cette assimilation atteint la perfection dans la comparaison avec la morne atmosphère des hôpitaux). C'est leur propre défaite face à Chronos qui saisit les personnages confrontés à l'aliment. Il est le miroir d'un destin inéluctable inscrit dans leur chair. Cela crée une sympathie fatale entre corps et nourriture : la viande pourrit et l'estomac se soulève. Il semble que cette réaction physiologique soit une forme d'autodéfense du corps, un moyen de se soustraire à l'affaissement mortel. La nourriture s'incline (*gisait, pendait*), l'estomac en se soulevant tente de s'extirper, d'échapper à cette lente chute liquéfiant, phénomène qui pourrait se résumer ainsi : *je suis éccœuré, donc je suis vivant*. C'est l'insurrection du corps contre le travail minutieux et délétère du temps.

Le drame chez Mirbeau, c'est que la majorité des corps ne résistent pas à ce travail sournois du temps. Même si la vue de la nourriture avariée provoque en eux un sursaut, une étincelle de volonté qui réanime dans leur chair l'instinct de conservation. Il y a une volonté charnelle inconsciente de sauvegarder la frontière ténue qui sépare le domaine de la nourriture d'avec celui du corps, réflexe ancestral du corps actif (ou diurne) qui refuse d'être assimilé au corps passif (ou nocturne), objet de toutes les humiliations. Cette volonté est irrémédiablement vouée à l'échec.

Cette défaite se manifeste par l'**affaissement** et l'**odeur**. Cette liaison dangereuse est fatale car la mort est implicitement contenue dans des plats élaborés par la fermentation :

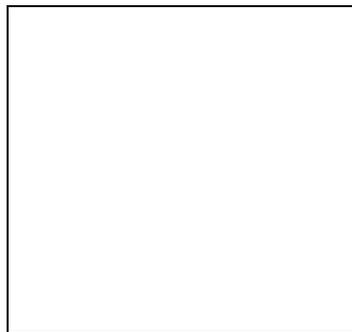
« *On nous servit du lard aux choux, et du fromage puant (...) pour boisson, du cidre aigre*ⁱⁱⁱ »

Ce type de nourriture est issu de la fermentation des corps. Elle résulte de l'écoulement du temps. Cet écoulement, qui par son travail actif sur le corps le destine à l'affaissement inéluctable, est une des obsessions mirbelliennes. La délitescence des chairs, le perte de fermeté, bref **la chute** du corps sont des images qui hantent l'imaginaire de Mirbeau. Ses récits foisonnent de personnages obèses qui sont dans une station intermédiaire entre la vie et la mort. Fragile équilibre qui est tranquillement sapé par la mort. « *La chute résume et condense les aspects redoutables du temps*^{iv} » et c'est ce paramètre qui fait de la nourriture un élément dangereux pour le corps. Le dégoût naît de tout ce qui offre une représentation des ravages du temps.

La nourriture n'est donc finalement que la pourriture en suspens, transformée, reformulée par l'art culinaire, science de l'éphémère qui recompose les corps vaincus par le temps. Et manger n'est qu'une

farce amère qui nous force à rejouer le drame de la chute et à réitérer inlassablement le travail de la mort. La cuisine est la mort ingurgitée. Le plat mirbellien typiquement représentatif de cela est le ragoût (identité évocatrice de ragoût/dégoût verrouillée par l'accent circonflexe) « *innommable*^v » et tous les plats issus de la fermentation des aliments^{vi}. Cette nourriture est à la limite de la liquéfaction, elle met en scène la constante défection des chairs, évoquant ainsi l'angoisse de la perte de fermeté des corps qui menace les personnages. La nourriture, qui résulte du processus temporel, est un danger car elle est susceptible de communiquer au corps son intimité avec la pourriture. Dès lors il faut éviter que le corps soit contaminé par les nourritures gâtées. Ainsi Célestine, qui est hantée par la volonté obsessionnelle de conserver un corps ferme^{vii}, prendra toujours garde de ne pas ingurgiter des aliments corrupteurs.

Les sauces achèvent le processus de liquéfaction et provoquent un écoëurement extrême. Elles sont chairs mortes, pilées, écrasées, liquéfiées, ou viandes dégorgeant leurs jus fétides. Elles ne sont donc que rarement alléchantes. La plupart du temps, elles sont « *rances*^{viii} ». Ce type de nourriture représente donc la mort déjà intégrée au sein du corps de ceux qui l'absorbent. Complice du temps qui la crée, celle-ci, petit à petit, va miner le corps, le dévorer, l'anéantir. L'angoisse de « *s'abîmer l'estomac*^{ix} » est toujours présente. La cuisine n'est donc plus un art mais un acte inavouable que l'on accomplit dans un endroit dissimulé comme on se cache pour s'adonner à des pratiques inavouables. Il devient un acte honteux, presque obscène.



Le Jardin des supplices, par Edy Legrand.

Ce drame est aussi celui de « l'artiste » qui accommode les viandes : « *la cuisinière fait ses saletés*^x ». Ainsi, la nourriture est ce qui est sale et rejoint tous les désordres du corps : elle est l'ordure, le cloaque. Elle rejoint tout ce qui, dans le corps, est en relation avec la mort : l'excrément, les menstrues, et tout ce qui est tapi dans les replis obscurs de la chair.

Corps et nourriture peuvent d'ailleurs aboutir à une identité presque totale :

« *La cuisinière (...) découpe ses viandes, vide ses poissons, taille ses légumes, avec ses doigts gras et ronds comme des boudins*^{xi}. »

L'individu qui ingurgite ou prépare ces plats est lui-même contaminé par le processus destructeur de la corruption et de la mort. Ainsi le corps d'une cuisinière est proche de la putréfaction :

« (...) *grasse, molle, flasque, étalée, le cou sortant en triple bourrelet d'un fichu sale avec quoi l'on dirait qu'elle essuie ses chaudrons, les deux seins énormes et difformes roulant sous une sorte de camisole en cotonnade bleue plaquée de graisse*^{xii} ».

Cette association du corps et de la nourriture pourrissante atteindra son paroxysme dans *Le Jardin des Supplices*. C'est un microcosme infernal où l'on conditionne les prisonniers en créant une atmosphère hantée par la mort. Ils croupissent au milieu de leurs ordures et sont nourris d'une alimentation putréfiée.

« De longs portefaix, aux masques grimaçants, affreusement maigres, la poitrine à nu et couturée sous leurs loques, tendaient en l'air, au-dessus des têtes, des corbeilles pleines de viande, où le soleil accélérât la décomposition et faisait éclore tout un fourmillement de vies larvaires^{xiii} ».

Le jardin met en scène une esthétique du pourrissement, symbole de la mort, du temps et, de nouveau de la chute. Distribuer aux prisonniers une pitance putréfiée, c'est signifier qu'ils ont franchi physiquement le domaine de l'informe. Ainsi *Le Jardin des Supplices* peut être lu comme une saisissante allégorie de la chute de l'homme. Dans cet enfer de la chair, au sein d'un paradis terrestre, la nourriture est la messagère de la mort.

La destinée de la nourriture (chute et liquéfaction) est d'autant plus angoissante qu'elle affecte également le corps possédé par la passion intrinsèquement destructrice, l'amour, dynamique tragique des romans de Mirbeau.

LA NOURRITURE ET L'AMOUR

Qu'elle soit associée à la vermine ou à la pourriture, la nourriture est investie d'une signification « thanatique ». Elle s'intègre donc dans un triptyque que nous pourrions appeler : Chronos/Éros/Thanatos, l'amour étant le pivot autour duquel s'ordonnent le temps (qui putréfie) et la mort. La nourriture est une des dynamiques constantes de ces trois éléments. Ceci est particulièrement saisissant dans le texte intitulé « La Mort de Balzac » :

Avec cela m'arrivaient aux narines des odeurs d'amour, d'écœurantes odeurs de nourriture aussi (...) C'est effrayant !... C'est effrayant ce qu'il sent mauvais^{xiv} ».

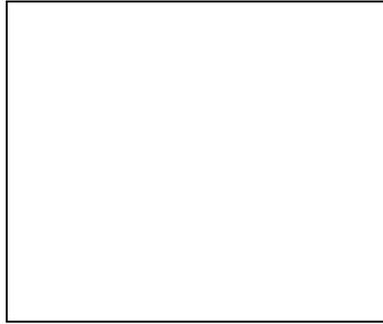
La mort ne se résume pas au corps de Balzac déserté par la vie. La mort est une alchimie composée d'un mélange d'amour et de décomposition incluant la dépouille de Balzac et la nourriture. Ainsi la frontière entre le corps et la nourriture, l'amour et la mort, est abolie. C'est la défection de l'ordre naturel qui crée l'horreur de la situation. Il ne reste que la face nocturne de la nature, inquiétante et mystérieuse qui écrase, mêle et liquéfie les corps. C'est cette ambiguïté qui fascine et dégoûte Mirbeau. De ces angoisses perce un désir de se réfugier au sein d'une nature ordonnée et rassurante, qui serait l'image de la mère absente^{xv}.

Cette dissolution des limites se manifeste donc dans l'odeur. Elle efface toutes distinctions :

« (...) Les draps exhalaient une odeur de moisissure, une odeur de cadavre^{xvi} »

C'est l'odeur qui lie les éléments de cette effrayante alchimie. L'odeur qui est également une des manifestations de l'amour dans ce qu'il a de plus sauvage et de plus animal, « *une odeur forte, une odeur de peau d'Espagne, de femme soignée, une odeur d'amour enfin^{xvii} »*. Cette odeur est la manifestation des amours perverses et illicites, c'est à dire corrompus :

« Très souvent, Madame rentrait en retard, venant le diable sait d'où, par exemple, ses dessous défaits, le corps tout imprégné d'une odeur qui n'était pas la sienne^{xviii} ».



Le Journal d'une femme de chambre, par Jean Launois.

L'odeur est donc un signe de corruption intrinsèque autant de la nourriture que de l'amour. Ceci est révélateur du rapport de l'écrivain au monde, rapport qui est sensuel avant que d'être intellectuel. Ainsi l'écriture de Mirbeau est saturée d'un lexique des sens.

Cette valeur de la nourriture est investie d'un pouvoir métaphorique. Car les goûts culinaires des personnages sont tout à fait symptomatiques de leur comportement et particulièrement de leurs mœurs débridées. Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, une femme aux « *habitudes canailles* », « *aimait le bœuf bouilli et le lard aux choux* ». Du coup, ce type de plat devient représentatif de la corruption intérieure et extérieure de la femme perversie. Citons également « *quelque chose qui ressemblait à un jambon et d'où s'échappaient, dans un flot de crème jaune, des cerises, pareilles à des larves rouges*^{xix} ». Par mimétisme, les dégustateurs de ce plat peu attractif sont des parvenus qui ne vivent que dans l'artifice et le paraître. Ils sont corrompus au propre comme au figuré. L'aspect de la nourriture peut donc révéler la pourriture morale (et physique) de ceux qui s'en délectent. D'ailleurs Mirbeau n'évoque souvent la nourriture que pour mieux fustiger le monde bourgeois. C'est toujours la bourgeoisie qui prépare des repas gargantuesques pour jouir des joies du paraître, auxquelles se réduit la signification de son existence. Roger Kempf propose une explication pour comprendre ces folies culinaires propres à la bourgeoisie :

« Ses excès de table, effraction calculée dans une paucologie fondamentale (l'économie comme moyen de parvenir), trait d'union inattendu de l'estomac et de l'idéologie, paraphrasent les fastes introduits par l'aristocratie^{xx} ».

Ce que fustige Mirbeau, tel Villiers de l'Isle Adam dans *Le plus beau dîner du monde*^{xxi}, c'est ce désir maladif d'être sur-valorisé par le regard de l'autre, désir qui anime la bourgeoisie en quête d'identité. Même s'il faut aller jusqu'à mimer le monde qu'elle a combattu sans merci : l'aristocratie déchue.

Comme chez Sade, amour et nourriture sont deux pôles de l'érotisme. Mais tandis que dans les romans du Marquis, elle est restauration (c'est-à-dire reconstruction du corps), mais aussi mimétisme des excès de l'amour, chez Mirbeau elle n'est plus que destruction du corps. En cela elle est également mimétique de l'amour, qui est en effet un agent responsable de cet affaissement des chairs qui angoisse tant les personnages :

« Le ventre, la croupe, les seins, des outres dégonflées, des poches qui se vidaient et dont il ne restait plus que des plis gras et flottants... Ses fesses avaient l'inconsistance molle, la surface trouée des vieilles éponges... Et pourtant, dans cet écroulement des formes, une grâce survivait... douloureuse... ou plutôt le souvenir d'une grâce... la grâce d'une femme qui avait pu être belle autrefois et dont toute la vie avait été

une vie d'amour^{xxii} ».

L'amour, par ses excès et perversions, a les mêmes effets tragiques sur le corps que le temps sur la nourriture. Effets qui ont pour finalité la chute (par liquéfaction), et puis la mort. Les personnages qui se gavent d'amour subissent la même déchéance physique que ceux qui s'empiffrent.

Pourtant, il est également une insurrection de l'être contre la fatalité qui le condamne à la lente décomposition de son intégrité. Il est une tentative désespérée et pathétique pour échapper au temps et à ses naufrages. C'est par lui que « *l'on oublie vraiment que le temps passe, et qu'il faut vieillir^{xxiii} »*. Mais l'antidote est également le poison, et l'amour, comme l'abus de nourriture, sera puni de mort^{xxiv}. En définitive, l'amour est un des appâts de la nature pour piéger l'homme dans sa machine infernale, prisonnier du sempiternel mécanisme : naissance-reproduction-mort.

Ce lien entre le corps, la nourriture et l'amour, atteindra son apogée au moment où le corps humain et la nourriture seront réduits à une identité unique.

LE CORPS-NOURRITURE

Cette relation devient osmose lorsque le corps et la nourriture ne forment plus qu'un seul élément :

« L'Allemand, divine miss, est plus gras que les autres races... et il fournit davantage... Et puis, pour nous autres Français, c'est un Allemand de moins !... L'Italien, lui, est sec et dur... c'est plein de nerfs...(...) le Marseillais est très surfait... il sent l'ail... et aussi, je ne sais pas pourquoi, le suint... vous dire que c'est régalant ?... non... c'est mangeable, voilà tout...(...) Le nègre n'est pas comestible... il y en a même, je vous assure, qui sont vénéneux^{xxv} ».

Abolir l'identité du corps-ingéré et affirmer la supériorité du corps-avalant sont les buts profonds de cette anthropophagie. En mangeant l'autre, il y a non seulement assimilation de cet autre, mais surtout anéantissement de son identité. À ce propos, Gilbert Durand fait la remarque suivante :

« Le principe d'identité, de perpétuation des vertus substantielles, reçoit sa première impulsion de l'assimilation alimentaire, assimilation surdéterminée par le caractère secret, intime d'une opération qui s'effectue intégralement dans les ténèbres viscérales^{xxvi} »

Assimiler, c'est faire acte de supériorité par la capacité de recevoir une altérité sans modifier radicalement sa propre structure. Cette assimilation lorsqu'elle s'effectue sur le corps humain confère à l'autre une sur-valorisation de sa propre identité. « J'absorbe l'identité de l'autre sans que la mienne en soit changée, mon identité lui est donc supérieure ». « *Toute alimentation est transsubstantiation^{xxvii} »*, note Durand. Il y a donc changement de la substance de l'autre à travers la chair de l'anthropophage et affirmation de la supériorité de l'identité de celui-ci. C'est l'acte raciste total. Il modifie (et assimile) une structure équivalente en affirmant la supériorité physiologique de son corps sur celui de l'autre. Cette supériorité est fondée sur le changement radical qu'il opère sur la chair de l'autre par l'intermédiaire de l'estomac^{xxviii}, organe corrupteur et corrompu par excellence. Les deux individus ne forment donc plus qu'une seule entité, celle du corrupteur.

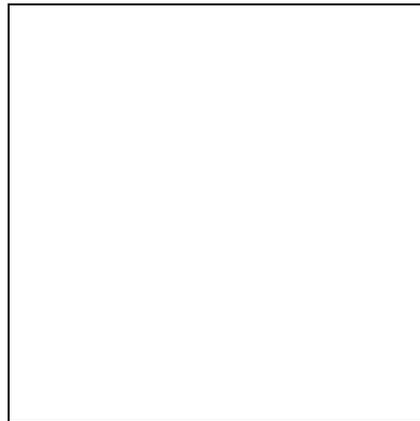
Cette utilisation perverse du corps humain dépasse la première intention raciste car elle est profondément érotique. Et l'élément central de notre triptyque est encore présent. Car manger « *se trouve lié à la sexualité, le buccal étant l'emblème régressé du sexe^{xxix} »*. Ceci est vrai non seulement d'un point de vue physiologique, mais

aussi dans la finalité de l'acte, qui est volonté de ne faire qu'un avec le corps de l'autre, se fondre dans ce corps, ou plutôt fondre le corps de l'autre dans le mien. Ce qui est visé dans l'acte érotique, c'est la fusion de deux altérités en une entité unique. Cette rupture du drame de la division ne peut être effectuée que le temps d'un instant. L'anthropophagie réalise cela à un niveau supérieur : deux corps n'en font qu'un, plaisir et mort sont réunis, et cela durant le temps d'une vie. L'individu portera toujours en lui la substance de l'autre. C'est en quelque sorte, l'acte érotique idéal qui est un défi au temps et à la mort. Ainsi, lorsque l'explorateur mange un homme, c'est en fait d'un acte homosexuel qu'il s'agit. Cette relation homosexuelle, la plus radicale possible, renforce la résistance de l'individu face à son destin. C'est un défi lancé à la mort.

Cette idée est mise en scène de façon totale (picturale, musicale et littéraire) et implacable par Peter Greenaway dans son film (Mirbeau l'aurait, à mon avis, fort apprécié) intitulé *Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant*. En mangeant l'amant de sa femme (préalablement préparé par le cuisinier, grand ordonnateur de la mort), le voleur devient l'amant de celui-ci, le cuisinier n'étant que l'entremetteur de l'amour et de la mort. Le corps-nourriture réalise ce point ultime et idéal où tout est mêlé, amour / mort, corps-aimé / corps-mangé. Cependant, que cela ne nous fasse pas perdre de vue l'ironie mordante de Mirbeau stigmatisant le colonisateur, qui n'a rien d'un idéaliste, imbu de lui-même et de sa race, irrémédiablement stupide, fondant dans l'acte anthropophage la représentation d'un racisme ultime. Dans ce cas, l'alchimie qui transforme l'individu en nourriture est d'ordre politique et existentiel. Malheureusement, il se trouve, là encore, surpassé par la nature. L'infortuné capitaine Kerkonaïc, qui cherchait une méthode pour faire grossir ses bigorneaux, l'a enfin trouvée, mais trop tard pour s'en réjouir :

« Sur une pyramide de charognes verdissantes, d'où le pus ruisselait en filets visqueux, un homme, les bras en croix, était couché, un homme qu'on eût pu reconnaître, car son visage était entièrement dévoré par les bigorneaux, qui avaient vidé ses yeux, rongé ses narines et ses lèvres.

C'était le capitaine Jean Kerkonaïc. Il avait raison... 'C'est de la viande qu'il leur faut^{xxx} ' »



Les 21 jours d'un neurasthénique, par Jean Launois.

Rouage de la société, l'homme n'est que chair à canon ; fétu dérisoire dispersé dans la nature, il n'est que « *de la viande* ». Son destin est celui qui échoit à toute nourriture.

La nourriture est donc un thème majeur dans l'œuvre de Mirbeau. Il est une des cordes sous-tendues du triptyque obsessionnel de son œuvre : Chronos/Éros/Thanatos. C'est le calvaire de la matière qui revient sans cesse dans ces pages et fait de la nourriture, par son ambiguïté, une des phobies de l'homme. Elle est le reflet de sa lutte tragique contre le temps, de l'équilibre instable entre la vie et la mort, la métaphore de sa volonté d'échapper à la liquéfaction qui est sordide répétition de la chute originelle. La nourriture contient la malédiction du corps et elle le lui rappelle constamment.

Éros est également un agent de corruption de la chair. Il promet aux corps le destin des nourritures grasses, défaites, situées à la limite de la putréfaction. L'érotisme atteindra son stade ultime lorsqu'il ne distinguera plus la moindre différence entre corps humain et nourriture.

Ainsi Chronos/Éros/Thanatos surgissent sans cesse à travers ce thème obsédant de la nourriture. Il est d'ailleurs présent à l'échelle cosmique. L'être humain est une nourriture terrestre pour les forces cosmiques qui s'affrontent, modèlent, et défont le monde. Il ne semble exister que pour être sans cesse dévoré par des puissances qui le dépassent : la femme, la guerre, qui « *se gorge de viandes humaines*^{xxx1} », et la société qui sont les éléments constitutifs de la vie. Ces puissances sont les manifestations du véritable pouvoir ordonnateur : la nature. Elle produit l'homme et s'en repaît. L'humanité est malaxée par la force dévorante qui anime la nature. Le thème de la nourriture est finalement une des clefs de voûte de l'univers mirbellien. Tout dévore et est dévoré à son tour. Le monde est un vaste estomac qui ingère, digère et expulse la matière en un cycle infini. La condition humaine est réduite à ces trois étapes. L'homme n'est « *qu'un déchet de matière pourrissante à travers lequel la nature poursuit indéfiniment son travail de création*^{xxxii} ». Il est pris dans la ronde sans fin de ce cycle infernal. Il est la substance nutritive de la nature, qui le broie, et le rejette après qu'il a accompli la mission biologique qui lui est assignée depuis la nuit des temps : la reproduction. Tout est sur la voie de la corruption. Pas étonnant, dès lors, si on se nourrit donc peu ou mal chez Mirbeau. Car se nourrir est une démission du corps, c'est une sorte de résignation (presque une « trahison ») à son engagement inéluctable dans le processus. Ce qui explique le dégoût de Mirbeau pour les obèses.

Nourriture pour la nature, l'homme l'est aussi pour la société qui se nourrit d'une catégorie de citoyens au profit des classes les plus aisées. Cela motive un des engagements de Mirbeau dans sa lutte pour un monde plus juste.

La mort, en suprême désorganisatrice, efface les différences entre nourriture et corps humain, qu'elle réduit à une totale identité. La nature écrase toute velléité d'orgueil en réunissant l'ingéré et l'ingérant en une répugnante communion.

La nourriture est bien le doublet métaphorique du destin tragique de l'homme, créature ballottée par les convulsions stomachiques de la nature et les passions que celle-ci lui a insufflées. Et au bout de cela, il y a ce fanal vers lequel tend toute l'œuvre de Mirbeau et qui en fait plus que jamais un auteur d'actualité : la liberté qui est volonté de s'arracher à toutes les puissances qui asservissent l'homme, qu'elles soient sociales ou naturelles.

Philippe LEDRU
Centre Culturel Français de Chypre

-
- i. Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Seuil, 1979, p. 141.
 - ii. *Contes Cruels 1*, « Avant l'enterrement », Séguier, 1990, p. 328.
 - iii. *Ibid.*, p. 157.
 - iv. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969, p. 124.
 - v. *Dans le ciel*, L'Échoppe, 1989, p. 31.
 - vi. Les boissons fermentées n'échappent pas à cette malédiction de la matière. Ainsi Sébastien Roch, lors de son arrivée chez les Jésuites, doit supporter « d'intolérables odeurs de cidre aigre et de graisse rance. » Sébastien Roch, Mercure de France, p. 740.
 - vii. Cette volonté, Célestine l'exprime explicitement et implicitement en opposant systématiquement son corps à celui de femmes rongées par le vice et la misère. L'ironie de Célestine est proportionnelle à la peur de déchoir qui la tenaille. La cruauté du verbe envers l'autre est une façon de préserver un corps sain. Elle érige un rempart de mots qui lui offre une protection psychologique contre le temps et l'angoisse.
 - viii. *Le Journal d'une femme de chambre*, Folio, 1984, p. 57.
 - ix. *Ibid.*
 - x. *Ibid.*, p. 34.
 - xi. *Ibid.*
 - xii. *Ibid.*, p. 57.
 - xiii. *Le Jardin des Supplices*, Folio, 1988, p. 168.
 - xiv. *La Mort de Balzac*, Du Lérot, 1989, pp. 52-53.
 - xv. Cette image idéale de la mère est absente des romans de Mirbeau. Les mères mirbelliennes sont ou excessivement passionnées (*Le Calvaire*) ou désespérément sèches (*L'Abbé Jules*).
 - xvi. *Dans le ciel*, L'Échoppe, 1989, p. 31.
 - xvii. *Le Journal d'une femme de chambre*, Folio, 1984, p. 283.
 - xviii. *Ibid.*, p. 290.
 - xix. *Ibid.*, p. 250.
 - xx. Roger Kempf, *Dandies*, Point, 1977, p. 75.
 - xxi. « Le plus beau dîner du monde », *Contes Cruels*, Gallimard, 1983.
 - xxii. *Le Journal d'une femme de chambre*, Folio, 1984, p. 72.
 - xxiii. Marie Bonaparte, *Éros, Chronos, Thanatos*, PUF, 1952, p. 21.
 - xxiv. Ces deux thèmes sont au cœur du film de Marco Ferreri, *La Grande Bouffe*. Des amis issus de milieux divers décident de se suicider collectivement en une orgie érotique et gastronomique. Le suicide commence au moment où, en vivant cette alchimie de façon extrême, il y a négation des limites du corps. La beauté de ce suicide réside dans le défi qu'il pose aux limites physiques. C'est ce défi désespéré qui anime certains personnages de Mirbeau (M. Xavier par exemple), en particulier dans *Le Journal d'une femme de chambre*.
 - xxv. *Le Jardin des supplices*, Folio, 1988, p. 115.
 - xxvi. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969, Bordas, p. 294.
 - xxvii. *Ibid.*, p. 293.
 - xxviii. Notons qu'en faisant subir à l'autre le processus de la chute, la supériorité qu'il élabore est d'essence divine. C'est un peu une revanche prise sur la chute originelle. Un moyen d'évacuer ce traumatisme primordial qui obsède toute la culture occidentale.
 - xxix. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, p. 128.
 - xxx. *Les vingt-et-un jours d'un neurasthénique*, Le Passeur, 1998, p. 302.
 - xxxi. *Le Jardin des supplices*, Folio, 1988, p. 54.
 - xxxii. Robert Ziegler, « Vers une esthétique du silence dans *Dans le ciel* », *Cahiers Octave Mirbeau n°5*, 1998, p. 58.