

## LES AMES ONT DU POIL AUX PATTES

En ce XIX<sup>e</sup> siècle, s'il est une question qui agite tous les écrivains, c'est bien la question du corps. La nouvelle approche, essentiellement médicale, a remis, en effet, en cause des normes, jusque là solidement établies, qui, ainsi que le note Jean-Louis Cabanès, dans sa magistrale étude, « *permettait de distinguer le digne et l'indécent* »<sup>ii</sup>. Il n'est pas, dans notre projet de relater les différentes étapes de ce bouleversement ; contentons-nous de noter que la séparation du sacré et du profane a permis aux chercheurs d'appréhender une réalité, restée jusque là dans le domaine privé. Naturellement les écrivains rendent compte à leur manière de cette évolution. C'est pourquoi à côté d'un Léon Daudet qui attaque violemment les médecins dans *Les Morticoles* ou *Devant la douleur*<sup>iii</sup>, nous trouvons un Armand Silvestre qui, dans ses courts récits, exalte le petit<sup>iv</sup> ! Mais au-delà de ces exemples extrémistes, nous voyons, surtout, chez chaque grand romancier, une façon de (re)présenter le corps qui lui est propre. Entre Victor Hugo qui se contente d'un corps résonateur, pour reprendre l'expression de F. Dagognet, dont le martyre exalte les qualités spirituelles<sup>v</sup>, et Zola qui attribue au corps une dynamique propre, susceptible d'éclairer – voire de justifier – les comportements aussi bien intimes que sociaux, la ligne de fracture est nette et permet bien des clivages.

Naturellement, dans un tel contexte, Mirbeau requiert notre attention. En effet, alors qu'il était, en ses débuts, compagnon de route des écrivains naturalistes, il s'est écarté rapidement de l'école de Médan pour suivre sa propre voie, ainsi que l'a montré, entre autres, Samuel Lair dans un précédent article<sup>vi</sup>. Les divergences observées et l'animosité éprouvée, pendant un temps, pour Zola, ne signifient nullement, pourtant, que Mirbeau se désintéresse de son milieu. Certes, il existe des points de friction forts entre lui et les épigones zoliens<sup>vii</sup>, mais il n'empêche qu'il y a, entre tous ces hommes, un intérêt commun pour la vie ici et maintenant. Or comment s'intéresser à la vie, sans s'intéresser aux hommes, non pas des créatures-fantoches dont abusent les littérateurs mondains (Gyp ou Marcel Prévost, pour ne citer qu'eux deux), mais des créatures de chair et de sang ?

Mais commençons par le commencement...

### LA TENTATION SPIRITUELLE

De l'être, Octave Mirbeau voudrait avoir une image rêvée. Une pure ligne. Telle est, en tout cas d'emblée notre impression lorsque nous découvrons l'œuvre de cet auteur. Faut-il voir là le regret d'une innocence première ? Il est, sans doute, encore trop tôt pour répondre à cette question, puisque nous n'en sommes qu'au début de notre article. Tenons-nous en pour l'instant à ce constat : Mirbeau rêve d'un corps inconsistant. Si nous prenons, par exemple, *Le Calvaire*, le récit d'ouverture du cycle autobiographique, nous constatons que Jean Mintié, encore enfant, succombe à la Vierge Marie. Ce choix, curieux pour évoquer la femme désirée dans un premier roman, nous semble

programmatische. Retranchée dans les hauteurs célestes, la Vierge est appréciée, dans une église, sous les formes figées d'une statue de plâtre. Octave Mirbeau écarte donc le corps réel (quoique déjà immaculé et ignorant des choses du sexe) pour ne retenir qu'une représentation désincarnée. Et comme si cette solution était encore trop hardie, il pousse le jeune garçon à dessiner la figure sacrée, sur une feuille, d'un trait de crayon malhabile qui enserme le vide. « Passe-temps d'un petit croyant fasciné par la mère divine », prétendent certains. Pourquoi pas... Mais avouons notre embarras devant une explication aussi prosaïque.

De fait, nous connaissons les innombrables diatribes de notre auteur, à l'encontre des mauvais peintres et des mauvais dessinateurs. Nous savons également quel jugement sûr il pouvait porter sur les piètres imitateurs du réel. P. Michel et J.-F. Nivet résumant, dans leur biographie, la position esthétique de l'écrivain en rappelant que, « *si académistes et naturalistes ne peuvent produire que des œuvres mortes, c'est parce que le dogmatisme des écoles stérilise l'inspiration : au nom du Beau unique et immuable, on mutile la vie [...]* »<sup>viii</sup> C'est pourquoi les efforts que fait Jean pour reproduire une réalité qu'il a sous les yeux apparaissent, *a priori*, suspects. Une autre raison justifie notre embarras : si nous replaçons cet épisode dans un ensemble plus large, il prend un tout autre relief et ce détail, en apparence insignifiant<sup>ix</sup>, attire dès lors notre attention. En effet, en choisissant la Vierge Marie, Mirbeau évoque un corps immatériel et se détourne non pas des formes humaines mais de l'épaisseur organique ; il imagine la surface des chairs, mais répugne à en sonder la profondeur. Certes, on peut toujours arguer que cette reproduction mariale, à laquelle s'essaye l'enfant, concerne un être à part (divin) dont le culte ne cesse de se développer au XIX<sup>e</sup>, au point de se retrouver chez d'autres romanciers, en particulier Zola (dans *La Faute de l'Abbé Mouret*, ou, encore plus évident, dans *Lourdes*), mais ce serait oublier que cette évanescence ne concerne pas uniquement Marie, principe spirituel par excellence. En de nombreux endroits, elle s'applique à des êtres de chair. Reprenons le texte : « *chair idéale des anges* », « *fugitive vision des demoiselles* », « *incorporelles images* », « *toutes choses à la fois immatérielles et charnelles* », « *l'ombre douce de la voile blanche* », « *quelque chose d'indécis qui aurait pris [la] forme de [Juliette]* », « *grand corps noir et pointu, tout noir dans le crépuscule, faisait rêver les habitants de fantômes et d'apparitions infernales* »<sup>x</sup>, etc. Arrêtons-là une liste qui aurait pu s'enfler à l'excès. Il y a assurément cette tentation première de faire, de la femme et de l'homme, des âmes, des créatures qui, célestes ou infernales, ne seraient pas menacées de corruption. D'ailleurs, Mirbeau recourt, parfois, à d'autres procédés pour chanter la pureté du corps. Il peut, par exemple, pétrir les organes dans les matériaux les plus nobles (l'or ou l'argent), comme pour ce Guy de Kerdaniel que Sébastien admire tant et qui ne peut, selon lui, être « *bâti de chair vulgaire et d'os grossiers, mais de matières précieuses, plus précieuses que l'or et l'argent* »<sup>xi</sup>. Or, comme le rappelle Gilbert Durand, « *l'or n'est rien d'autre que le principe substantiel des choses, leur essence incarnée* »<sup>xii</sup>. En privilégiant ces métaux rares dans quelques cas précis, le romancier détourne le regard des chairs pour mieux appréhender cette âme qu'il ne cesse de traquer. Et nous en sommes d'autant plus convaincus que, dans les autres cas, il opte pour d'autres métaux, moins nobles, plus lourds que les précédents : le plomb ou la fonte. Comme s'il fallait, par ce moyen, signifier l'ensomatose et traduire l'épaisseur des organes – ceux d'une Jeanne

Le Godec, par exemple, dont le « *teint plombé* »<sup>xiii</sup> trahit le corps malade ou ceux de Mintié qui s'exclame : « *Mon âme est morte dans le dernier baiser de Juliette, et je ne suis qu'un moule de chair immonde et sensible, dans lequel les démons s'acharnent à verser des coulées de fonte bouillonnante !* »<sup>xiv</sup>.

Certes, ce procédé que nous venons d'évoquer reste marginal ; mais si nous nous avons voulu le noter, c'est pour insister sur ce désir d'écarter un corps qui désespère le romancier. Mirbeau préférerait n'évoquer qu'une essence humaine sans se coltiner ce poids de sang. Nous comprenons dès lors pourquoi, dans l'œuvre mirbellienne, les odeurs sont si importantes. De fait, elles jouent sur les deux tableaux ; elles admettent tout à la fois la présence et l'absence. Contrairement à la vue qui ne peut disjoindre l'objet de sa présence, l'odorat (mais aussi l'ouïe) permet cette dichotomie : le corps, tout en demeurant impalpable, se signale par les subtils parfums qu'il exhale. Dans *L'Abbé Jules* le narrateur se plaît à rêver de Mme Servière :

« *Elle était si charmante, Mme Servière, tout en elle m'attendrissait tellement, que j'aimais à m'asseoir sur les sièges qu'elle venait de quitter, à respirer, à embrasser la place où son corps avait reposé* »<sup>xv</sup>.

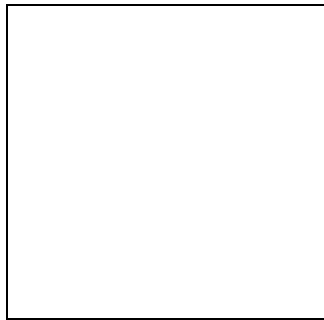
L'expression finale (reposer : *quiescat in pace*) semble assimiler la voisine à une morte, ou, si le terme paraît trop abrupt, à une âme débarrassée de son enveloppe terrestre ; en respirant son parfum, Mintié rêve d'un corps sans organes dont les effluves, seuls, trahissent le passage dans la pièce.

L'odeur, c'est, en fait, à cet instant de notre analyse, la nostalgie d'une humanité éternelle dépouillée des oripeaux du présent ; c'est le plaisir d'un passé revisité, épuré, tamisé de toutes les scories, peuplé de fantômes sur lesquels le temps n'a plus de prise. Grâce à elle, Jean Mintié, lors de ses moments de découragement dans la Capitale, peut convoquer Saint-Michel, le lieu de son enfance : « *Je voudrais pousser la charrue dans le sillon brun, me rouler dans les jeunes luzernes, sentir les bonnes odeurs des étables, et puis surtout me perdre, ah ! me perdre au fond des taillis, loin, bien loin, plus loin, toujours !...* »<sup>xvi</sup> Ainsi que le note Ruth Winter, « *le sens de l'odorat stimule notre mémoire et nous demeure fidèle après que les autres ont perdu de leur acuité* »<sup>xvii</sup>. En se rappelant les « *bonnes odeurs des étables* », Jean Mintié ressuscite ses années d'enfance, quand il n'y avait pas de *mauvaises* odeurs, que le corps n'existait pas ou n'était pas encore *sale*. L'expression (« *bonnes odeurs des étables* ») rappelle celle que Zola utilisait, lorsqu'il nous entraînait dans les étables de Mathieu Froment : « *fermentation odorante de vie* »<sup>xviii</sup>. Comme Jean, Mathieu retrouve dans la nature, une innocence perdue, un monde apaisé. Une différence toutefois, essentielle : le personnage de Zola vénérât la nature tout autant que l'inépuisable fécondité de la femme. En revanche, celui de Mirbeau abhorre toute grossesse. Louer les parfums d'autrefois, reconnaître la Vierge Marie comme la femme idéale revient donc à refuser la souillure originelle, et, au-delà, la réalité humaine de l'accouchement. Lirat, avec sa brutalité coutumière le dit sans hésitation à Mintié : « *Être né de la femme, des hommes ! Quelle folie ! Des hommes, s'être façonnés dans ce ventre impur !* »<sup>xix</sup>. Ainsi, alors que Zola célébrait le corps de la femme (notamment ses organes reproducteurs), Mirbeau aspire à le faire disparaître, au profit d'une image diaphane, impalpable, qui se peut saisir uniquement par le parfum.

## LE CORPS

Naturellement, ce désir d'un corps sans épaisseur, riche de sa seule évanescence apparaît rapidement comme un leurre. À nous, lecteurs, mais aussi à Mirbeau qui, plongé dans son siècle, se trouve confronté, quelles que soient ses envies, à une réalité anatomique dont les savants dévoilent, un peu plus chaque jour, les secrets. Ses propres pulsions ont, sans doute, elles-mêmes, montré qu'il était impossible de faire l'impasse sur les lois de la corporéité : de l'or à l'ordure, il n'y a, en réalité, qu'une petite différence, si petite que dans *L'Abbé Jules*, le père Pamphile n'hésite pas à quérir entre les fesses de Lebreton les sous nécessaires à la construction de sa cathédrale. L'épisode ne manque pas de nous alerter. Car le prêtre accepte de s'agenouiller devant le corps de son ennemi. En croyant sauver son âme, il s'emplit d'ordure, ainsi que le souligne le geste de Lebreton à la fin du *calvaire*<sup>xx</sup> :

« *Malgré la colère où il était d'avoir perdu dix beaux louis d'or, il ne put maîtriser son admiration ; et il tapa sur le ventre du moine* »<sup>xxi</sup>.



Le père Pamphile par Edy Legrand.

Le père Pamphile a beau s'assigner une noble tâche, il n'empêche qu'il doit faire avec un corps immonde, menacé de souillures abjectes. La tape sur l'estomac rappelle une évidence : l'enveloppe charnelle, l'estomac, les intestins sont là, malgré les hautes aspirations qui motivent chaque moment de la vie de Pamphile. Mirbeau ne peut plus dorénavant l'oublier.

En conséquence, à l'absence rêvée, au vide espéré, à la censure plus ou moins désirée, répond une chair trop présente : « *C'est là où Jésus m'apparaît le mieux, là où je touche sa réelle chair, aimée de la douleur* »<sup>xxii</sup>, confie le père de Kern, en entraînant Sébastien dans son réduit privé. Chair réelle contre chair imaginée. « *Combat persistant de l'esprit et du corps* »<sup>xxiii</sup>, selon les propres termes de l'abbé Jules. État spirituel contre état corporel. Le passage est brutal et sanctionne l'abandon de la chimère pour la réalité. Même la statue de plâtre ne peut plus faire oublier que la représentation du corps, c'est, quoi qu'il en soit, encore et toujours un corps. La réalité organique ne se satisfait plus de la simple imitation, et même fondue dans la pierre, la chair palpite. L'épisode de l'église de Port-Lanceau est, de ce point de vue, fort intéressant. En effet, la sœur Angèle se rend compte, en scrutant la frise qui orne le bâtiment, que « *l'homme en pierre est plus nu que [M. le Doyen] ne le cro[it]* »<sup>xxiv</sup> ; le matériau dont se compose l'icône ne réussit plus à faire oublier de quoi sont faits les êtres, à tel point que le sexe, « *l'instrument d'impureté* » dont s'horripile la sœur, reprend une vigueur toute diabolique, avant d'être adoré, telle une relique, par une bigote particulièrement sagace !

Toutefois, constater ce changement ne donne pas quitus au critique et ne le dispense pas d'aller plus avant ; de fait, lorsqu'un auteur, comme Mirbeau, parle du corps, de cette partie intime de l'homme, il ne peut se contenter de vagues généralités.

Reprenons notre raisonnement : *état*, avons-nous volontairement écrit précédemment. L'expression demande à être justifiée. Selon nous, Octave Mirbeau, contrairement à Zola qui s'obstine à voir une dynamique corporelle, s'arrête bel et bien à un *état* du corps qu'il considère comme une outre : « *oultre d'immondices* », « *oultres dégonflées* », « *oultre ambulante* », « *oultre ignoble* »<sup>xxv</sup>, répète-t-il à l'envi. Parfois, il remplace l'oultre par un autre récipient, une bouteille, comme, par exemple, dans *Le Journal d'une femme de chambre* où nous apprenons qu'« *au moindre mouvement, [la] poitrine [de Rose], sous le corsage de drap brun, remue comme un liquide dans une bouteille* »<sup>xxvi</sup>. De même lorsqu'elle Célestine relate la mort de Georges, elle croit entendre « *un bruit de bouteille qu'on vide* »<sup>xxvii</sup>. Dans le même roman, nous relevons les mots « *puits* » voire « *bidet* »<sup>xxviii</sup>. Mais, à vrai dire, peu importe le terme puisqu'il y a, au-delà des mots, le même sème : celui du creux. Le corps, pour Mirbeau, est d'abord, un récipient, un réceptacle.

Soyons plus précis encore : tandis que le dessin de la Vierge Marie se refermait sur du vent, l'oultre ne peut rester vide. Elle demande à être remplie, parfois jusqu'à l'excès. C'est pourquoi les descriptions physiques ne cessent de privilégier la turgescence, comme si la peau se distendait, poussée de l'intérieur. Nous ne prétendons pas ici que cette représentation corporelle soit l'apanage de notre seul auteur. D'ailleurs, quelqu'un comme Hervieu, que Mirbeau considérait comme un ami véritable et dont on peut mesurer la connivence intellectuelle à travers les lettres, utilise dans *Flirt*, pour décrire Des Frasses, des tournures proches de celles que nous évoquons :

« *Des Frasses, quand même sa belle charpente eût intérieurement craqué sous le poids de désirs inavoués, n'était coupable de nourrir aucun espoir* »<sup>xxix</sup>.

Citons également, dans des registres fort éloignés, Camille Lemonnier qui évoque « *la douleur s'en allant [...] comme le vent par la fissure d'une outre* »<sup>xxx</sup> ou Élémir Bourges, qui, dans son plus célèbre roman, *Le Crépuscule des dieux*, montre jusqu'à la caricature l'obésité de Charles d'Este :

« *Dans un effort qu'il avait fait, le corps lui avait rompu au nombril, en sorte qu'il fallait le soutenir avec une espèce de ventre d'argent* »<sup>xxxi</sup>.

Mais ces annotations restent anecdotiques, contrairement à ce qui se passe chez Mirbeau. Pour ce dernier, évoquer une poussée ne constitue pas une remarque incidente, un trait secondaire, mais devient une information essentielle autour de laquelle se cristallise la description. N'est-ce pas Lirat qui représente ses créatures avec de « *monstrueuses apophyses, devinées sous les vêtements* »<sup>xxxii</sup> ? Il n'est pas question, en ce qui nous concerne, de mettre ces fusains sur le compte d'une maladie mentale qui frapperait le peintre et lui imposerait des images délirantes. Au contraire l'emploi récurrent des mots comme « gonfler » « bouffi », « soufflé » prouve assez la normalité de ces déformations : « *mère gonflée d'amour* », « *Isis gonflée de lait* », « *narine gonflée* », « *cœur gonflé* », « *bouffissure des chairs* », « *paupières bouffies* », « *gonflement de ses muscles* » ; « *palpitations de vie dont les êtres sont gonflés et qui font battre la terre comme un corps de chair* »<sup>xxxiii</sup>. Les organes – les humeurs –, tapis dans l'épaisseur de notre corps, rappellent en permanence leur existence, jusque dans le détail : l'aspect grumeleux des chairs de Mme Champier, l'épouse du notaire dans *Sébastien Roch*. La peau, dans sa jeunesse, peut, certes, contenir les viscères et ainsi donner le change ; elle peut également, à force de volonté, comme le fait l'abbé Jules, dompter « *sa nature révoltée* » mais, avec les années, les tissus s'avèrent de moins en moins capables de résister à la poussée

interne au point que « *ça étale des chairs peintes* »<sup>xxxiv</sup> ou « *culbut[e], en une minute, tous les travaux de défense* »<sup>xxxv</sup> : Mam'zelle Rose arbore, sans complexe, des lippes pendantes, et un corsage qui « *ne parvient plus à contenir les houles déferlantes de ses seins* »<sup>xxxvi</sup> ; la grande carcasse de l'abbé Jules « *accus[e] davantage ses angles brusques, ses saillies grimacières* » ; quant à Mme Eustoquie Robin, tous les soirs, si nous l'en croyons, elle gonfle du double<sup>xxxvii</sup> ; songeons enfin à Annie qui, dans *Le Jardin des supplices*, meurt d'un éléphantiasis. Maladie au nom prédestiné, que Clara se charge de décrire pour que le lecteur ne se méprenne pas :

« *Annie se plaignit de très vives douleurs à la tête et aux reins. Le lendemain, son corps était tout couvert de petites taches pourprées... Sa peau, plus rose et d'une plus fine pulpe que le fleur de l'althoea, se durcit, s'épaissit, s'enfla, [c'est nous qui soulignons], devint d'un gris cendreau... de grosses tumeurs, de monstrueux tubercules la soulevèrent [c'est nous qui soulignons]* »<sup>xxxviii</sup>

Naturellement on peut mettre ces protubérances ou ces saillies<sup>xxxix</sup> sur le compte d'un détraquement, d'un affaissement normal des chairs. À cet argument, il est aisé d'opposer la variété des situations. Pour une personne frappée d'un monstrueux œdème, combien de corps parfaitement sains, simplement *gonflés* ?

Autre hypothèse : une nourriture trop abondante ou trop rare. Il est vrai que nous surprenons, de temps en temps, les personnages en train de faire claquer leurs mâchoires. L'abbé Jules, lorsqu'il rencontre la première fois la jeune paysanne sur la sente, éprouve le besoin irrésistible de mordre dans cette chair qui s'offre à lui : il imagine sa victime « *crier sous la morsure de sa bouche* », avant, faute de pouvoir réaliser son désir, d'« *arrach[er] des poignées [d'herbe] que, par un mouvement machinal, il portait à sa bouche et qu'il mordillait ensuite bestialement* »<sup>xl</sup>.

Cependant, l'hypothèse ne répond pas totalement à notre attente ; de fait, le travail manducatoire qui hante, par ailleurs, l'œuvre zolienne au point d'en constituer le noyau dur, semble beaucoup moins intéresser Mirbeau. Les personnages mirbelliens, que nous suivons dans les romans, sont rarement attablés et, même si nous assistons parfois à des repas, nous pouvons constater que le temps imparti à l'activité manducatoire se réduit à quelques minutes. D'autre part, dans ses portraits, Mirbeau privilégie, non pas la mâchoire, instrument essentiel pour qui veut se sustenter, mais plutôt les lèvres, la succion. En fait, si nous exceptons quelques formules toutes faites abondamment utilisées en cette fin de XIX<sup>e</sup>, nous ne trouvons pas un fantasme de la dévoration ou de la faim comme nous l'avons dans l'œuvre de Zola, et les lèvres purpurines sur lesquelles s'attarde l'auteur de *L'Abbé Jules* trahissent plus un désir sexuel qu'une envie de viande ou de légumes.

## LE DEGORGEMENT

En vérité, Mirbeau est l'écrivain de la pulsion, (au sens étymologique du terme : *pello, is, ere* : pousser) et le corps est une outre dont le contenu cherche à s'épancher. En s'intéressant à l'intimité corporelle, l'écrivain met à nu successivement la poussée interne, l'étalement, puis le dégorgeement. Aux chairs qui gonflent ou regonflent<sup>xli</sup>, succèdent les chairs qui se vident. En effet, l'outre n'est pas aussi hermétique qu'on le souhaiterait et elle finit toujours par laisser échapper ce qui est en dedans. Nous ne sommes plus en présence d'un corps de plâtre ou d'or, à tout jamais immuable, mais nous avons (nous sommes) un récipient dont les humeurs peuvent s'écouler

malgré nous. Naturellement la maladie justifie, *a priori*, que le corps expulse ses sanies : « *J'avais eu un étourdissement, bientôt suivi d'un vomissement* »<sup>xlii</sup>, se rappelle le soldat Mintié. Plus loin, il reprend : « *Tandis que je regagnais la tente, trébuchant, roulant dans ma tête les plus noirs projets, à peine si je fis attention au petit mobile, qui, s'étant arrêté au pied d'un pin, avait lui même ouvert son abcès avec son couteau et, tout blanc, le front ruisselant de sueur, bandait la plaie d'où le sang coulait* »<sup>xliii</sup> ; ou : « *J'en vis plusieurs en proie à de violentes coliques* »<sup>xliiv</sup>. Et puis, comment ne pas évoquer le « *crachat* », signe visible d'une maladie qui hante le XIX<sup>e</sup> siècle ? Néanmoins, là encore, il ne suffit pas de diagnostiquer un détraquement quelconque pour expliquer tous les cas de dégoûtements. Le corps mirbellien rejette sans discontinuer : les yeux, « *suintent* » ou « *laissent tomber tant d'ordures autour de la femme* », les pores exsudent en « *sueurs abondantes* », la bouche « *bave* ». Tout cela, sans aucune raison pathogène. Bien au contraire, il y a, parfois, presque une nécessité à vomir, à évacuer ce qui est labile et que le corps contient. Pour preuve : les mots.

Si nous nous arrêtons quelques instants sur ce problème nous pourrions illustrer notre propos. De fait, Mirbeau ne considère pas les mots comme de purs signes, mais il les assimile à des objets afin de leur donner une consistance. Dans *L'Abbé Jules*, l'évêque voit même « *la nuit, dans ses rêves, [...] les phrases de son mandement, casquées de fer, hérissées d'armes terribles, rangées en bataille, se précipiter contre lui avec des hurlements sauvages* »<sup>xliv</sup>. Dans *Le Calvaire* la blague accompagne « *un jet d'immonde salive* » et les revues traînent dans « *les vomissures de leurs couplets* »<sup>xlvi</sup> ou, pire, dans *Sébastien Roch*, « *les paroles lentes, humides, qui sortaient de cette invisible bouche, se condensaient, s'agglutinaient sur tout son corps en baves gluantes* »<sup>xlvii</sup>. Cette réification, voire cette liquéfaction de la parole, est moins innocente qu'il n'y paraît. En effet, en procédant de la sorte, Mirbeau obéit à des intentions profondes : puisque les mots sont des choses, non seulement on peut les replacer *dans* le corps, mais on peut également les rejeter, comme n'importe quels aliments, pour se soulager. Il est donc bon, de temps en temps, de se vider, non pas parce qu'une maladie perturbe le fonctionnement de l'organisme, mais tout simplement parce que c'est le fonctionnement *normal* de « l'outré ». Le corps rejette *naturellement* comme le fait Jules lors de sa grande confession : « *Alors, il reprit, une par une, ses fautes passées, les étala avec une impitoyable dureté, vida le fond de son cœur de toutes les pensées perverses, de toutes les secrètes hontes dont il s'était sali* »<sup>xlviii</sup>. « *Vider le fond de son cœur* » : inutile de parler ici de métaphore, la *vidange* se veut réelle. Célestine, dans son journal, en est convaincue puisqu'elle rapporte en ces termes certaines scènes de ménage : « *Les scènes entre Monsieur et Madame commençaient toujours dans le cabinet de toilette de Madame et, toujours, elles naissaient de prétextes futiles... de rien. Plus le prétexte était futile et plus les scènes éclataient violentes... Après quoi, ayant vomi tout ce que leur cœur contenait d'amertume et de colères longtemps amassées, ils se boudaient des semaines entières* »<sup>xlix</sup>. « *Les persistantes boues familiales* », selon l'expression de la bonne, doivent s'épancher afin d'assurer la pérennité du couple, et cet épanchement est d'autant plus facile que Mirbeau se représente notre intériorité sous une forme liquide.

Les situations les plus banales de la vie appellent toujours les mêmes descriptions. Les conversations – nous l'avons déjà dit – auxquelles

on assiste, dans les lieux intimes, le cabinet de toilette ou dans l'arrière-boutique d'une épicerie : « *Je reste là à écouter stupidement ces voix aigres qui me font l'effet d'eaux de vaisselle, glougloutant et s'égouttant par les évier et les plombs* ». Le rire : « *J'étais si drôle en homme, et je ris tellement fort de me voir ainsi que, n'y tenant plus, je laissai des traces humides dans le pantalon de Coco...* ». Les dépenses financières : « *Je leur ferais cracher de l'argent... des cent et des mille... et des dix mille de francs...* ». Et surtout le désir. À chaque fois qu'un homme s'éprend d'une femme, il se trahit par des traces d'écume ou de bave autour de la bouche : tantôt « *Monsieur haletait, bavait, comme s'il eût mangé une poire trop grosse et trop juteuse* », tantôt il avait les « *lèvres humides et baveuses* »<sup>l</sup>. Le désir – de la même façon que les autres actes – éveille une pulsion qui favorise la sécrétion.

Même l'odeur, dont nous avons vu l'importance, trahit cette intériorité corporelle. Car, si, jusque là, nous nous sommes contentés des odeurs superficielles – celles des parfums que les femmes se mettent –, nous ne devons pas oublier pour autant les odeurs naturelles, émises par notre corps, comme celles dont Célestine se souvient lors de ses premiers rapports amoureux ; elle note, en effet que le contremaître qui l'entraîna sur la grève était « *aussi mal odorant qu'un bouc* »<sup>li</sup> ; un peu plus tard, elle apprécie, de même, chez M. Lanlaire, « *une odeur de mâle... un fumet de fauve, pénétrant et chaud* »<sup>lii</sup> ; Jean, malgré tout l'amour qu'il porte à Juliette sent, « *son haleine toujours si fraîche, où se mêle [...] comme une petite chaleur fade* »<sup>liii</sup>. Ainsi, alors qu'en privilégiant le sens olfactif, Mirbeau pensait oublier la réalité organique, il se retrouve dans la situation inverse puisque, non seulement les odeurs affirment le présence du corps, mais elles rappellent aussi l'épaisseur des chairs que le romancier tentait d'oublier. Pis : la violence des parfums devient telle qu'il est dorénavant impossible de dissocier l'essence de l'existence. Même si Jean se laisse aveugler quelque temps par son amour, il n'empêche que « *le parfum violent de ses cheveux, de son manteau, de son manchon, de son petit mouchoir* »<sup>liv</sup> dit assez l'importance que Juliette accorde à son corps.

En fait, « *l'odorat nous rappelle que nous sommes des animaux. Bien sûr, nous ne passons pas notre temps à nous flairer les uns les autres aussi ouvertement que font les chiens ou les rats ; mais regardez seulement une mère en train de respirer la tête de son fils et vous comprendrez combien le comportement olfactif est instinctif* »<sup>lv</sup> : ces remarques de Ruth Winter nous conviennent parfaitement car elles permettent de mieux expliquer notre lecture de l'œuvre de Mirbeau. En fait, attiré un instant par une pure enveloppe charnelle et une forme de mysticisme, notre auteur finit par s'abandonner à notre réalité corporelle et, conséquemment, notre réalité animale. Nous dégageons une odeur parce que nous sommes des animaux et nous sentons d'autant mieux cette odeur que nous n'avons pas oublié, malgré notre éducation et notre culture, notre antique condition animale. Homme-animal : la frontière s'efface ; les odeurs se mêlent<sup>lvi</sup>. « *Je suis ainsi que la bestiole sur laquelle se jette le putois* », confie Jean Mintié. La présence du putois n'est pas innocente car ce mammifère carnivore, qui doit sa réputation à la puanteur qu'il dégage, s'inscrit dans un bestiaire, composé avec soin, selon des critères olfactifs. Sentir, comme le chien ou la chienne qui flairent la piste, mais aussi sentir comme le porc, le bouc ou le crapaud qui puent. L'osmose est si forte que les personnages de Mirbeau ne répriment plus des comportements



instinctuels et passent, par exemple, une bonne part de leur temps à renifler. Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, le nez de Lanlaire « s'excitait aux parfums de [la] nuque [de Célestine] »<sup>lvii</sup>.

Dans *Le Jardin des Supplices*, le narrateur entend des voix crier en lui :

« Mais regarde donc ces narines qui aspirent, avec une volupté terrible, toute la vie »<sup>lviii</sup>.

Dans *Le Calvaire* :

« je marche, je marche, les narines au vent, flairant, comme un chien de chasse, des odeurs de femelles »<sup>lix</sup>

L'appendice nasal devient le symbole de notre condition ; il permet de faire connaissance avec l'autre. C'est pourquoi Jean pense couper le nez de Juliette, lorsqu'il imagine les tortures qu'il pourrait infliger à celle qui étale son sexe de fille vendue !

Animalité, finitude : l'un ne va pas sans l'autre. L'outre, faut-il le rappeler, est d'abord pleine d'*immondices*. Même un corps sain, ou considéré comme tel, porte en lui cette pourriture que, d'ordinaire, les médecins mettent sur le compte d'un dérèglement organique. Si Baudelaire voyait la vermine dans la charogne décomposée, chez Mirbeau, cela grouille déjà, alors que l'être marche sur ses deux pieds. Le cri (« *Charogne !... charogne !... charogne !...* ») que le narrateur du *Jardin des supplices* pousse en meurtrissant le bras de Clara, ne laisse là-dessus aucun doute. Au premier bestiaire se substitue dès lors un second, constitué cette fois-ci de vers, vermine, cloportes, rat, corbeau, couleuvre..., bref, toutes les bêtes répugnantes qui vivent dans le sol ou qui se nourrissent de pourriture. Nous savons combien Zola, lui-même, était fasciné par la décomposition, et des lecteurs peuvent voir là un terrain d'entente entre les deux écrivains. Mais il faudrait affiner un tel rapprochement car, si nous approfondissons notre analyse, nous comprenons combien les œuvres sont, dans leur esprit, dissemblables, l'une empreinte de pessimisme, l'autre d'optimisme. Zola aime, certes, la pourriture, mais parce qu'elle est le ferment nécessaire à un nouveau cycle de la vie qu'il se charge d'évaluer dans ses récits (insistons sur ce dernier point). Avec Mirbeau, la corruption des corps n'annonce pas une renaissance, mais le triomphe de la mort. Tandis que, sur le fumier zolien, se construisait le nouveau monde, l'homme s'enfonce dans la boue mirbellienne : « *glu chaque jour plus épaisse* », « *boue* », vase : l'univers, loin d'offrir une résistance, se dérobe. La promenade dans le jardin des supplices n'est donc pas un hasard : cette histoire ne peut se concevoir dans un univers minéral. Ce récit de la décomposition des êtres (décomposition morale et physique) va de pair avec un récit de la pourriture végétale. Certains critiques considèrent – sans doute avec raison – que Mirbeau mesure cette pourriture pour en appeler à un autre monde. Cette approche ne contredit pas notre propos. En effet, si nous nous en tenons aux romans, sans nous préoccuper des articles de journaux, nous ne trouvons pas cette exaltation d'une nouvelle société que nous percevons dans *Au Bonheur des Dames* ou le cycle des *Quatre Évangiles*. Au contraire : les récits mirbelliens recensent toutes les turpitudes du monde. Même Clara, dont la débauche est un moyen de purification, semble enfermée dans une spirale infernale dont elle ne peut échapper...

Est-ce à dire que le corps a fini de livrer ses secrets ? Est-ce à dire que le mépris affiché est rédhitoire et que l'écrivain doit cesser de s'interroger ? Nullement. Le mystère perdure, un mystère que Mirbeau cherche à percer malgré tout. Entre la chimère qui nie l'épaisseur charnelle au profit de l'âme, et la réalité sordide qui

assimile les chairs à l'ordure et les organes à un cloaque, il doit rester encore une place pour le questionnement, pour l'écriture et la création. De fait, en dépit d'un pessimisme affiché, il reste un mystère. Les romans de Mirbeau sont donc autant de journaux dans lesquels il relate son enquête, sa quête. Comme s'il n'acceptait pas de réduire l'humaine créature à *cela*. D'où ces multiples scènes au cours desquelles l'auteur broie les os, décolle les peaux, fouille et retourne les chairs. Nous voyons même dans cette façon de procéder, une sorte d'effeuillage, comme si le romancier, voulait voir au-delà des apparences, au-delà de l'ordure, au plus profond des êtres. « *S'il fallait éplucher tout le monde* »<sup>lx</sup>, susurre Mme Charrigaud à son mari, après la réussite de leur soirée. Ce refus de scruter l'invisible, une fois qu'on est admis dans la prétendue bonne société, ne sied certainement pas à Mirbeau qui, à l'inverse, épluche, avec rage, pour saisir la vérité intérieure. La violence, presque perverse, avec laquelle il dépiaute les hommes, est la condition *sine qua non* du succès de son entreprise. Comme le rappelle David Le Breton, lorsqu'il tente de cerner les caractéristiques de la médecine moderne : « *Il y a une identification entre le savoir et le voir, comme si la vérité ultime du corps n'allait être atteinte qu'avec la dernière molécule traquée par la caméra* »<sup>lxi</sup>. Le romancier – nouvelle preuve de sa modernité – tente de dépasser le visible pour appréhender l'invisible, sans pour autant se satisfaire d'un hypothétique principe spirituel qui se trouverait... ailleurs. Et, même s'il découvre des immondices, il préfère encore cela à l'ignorance, ainsi qu'il le prouve à travers son personnage, le dénommé Joseph. L'antisémitisme qu'abhorre Mirbeau condamne déjà le jardinier-cocher, mais ce qui le rend encore plus inquiétant, c'est son imperméabilité : « *Les objets qu'il possède sont muets, comme sa bouche, intraversables comme ses yeux, comme son front* »<sup>lxii</sup>. Nous sommes effrayés de l'incapacité dans laquelle nous sommes tout autant que Célestine (il suffit de rappeler le mystère qu'il ne cesse d'entretenir autour de la mort de la petite Claire) de saisir sa réalité intérieure. Nous voulons forcer cette masse de chair et nous ne le pouvons pas. Il nous faudrait l'aide d'un médecin. Car, n'est-il pas curieux de constater que les docteurs de Mirbeau se flattent surtout de pénétrer *dans* les corps, de les *visiter* ? Le docteur Trépan se réjouit d'un ventre de femme « *ouvert, tout sanglant, avec des pinces dedans !...* »<sup>lxiii</sup> et le docteur Dervelle joue avec son forceps qu'il prend plaisir à manœuvrer, « *fais[ant] mine de l'introduire, en des hiatus chimériques, avec délicatesse* »<sup>lxiv</sup>. Dans ces deux exemples, les plus célèbres, l'important est surtout d'ouvrir pour voir.

Et si toutes les tortures, toutes les déchirures, toutes les lacérations sont vaines pour trouver l'origine de la vie, il reste à surprendre l'instant de la mort. Tous les critiques ont relevé la fascination de Mirbeau pour le meurtre ; mais le meurtre n'est-il pas aussi (pas seulement, mais aussi) une façon ultime, radicale, scandaleuse de questionner la vie ? Il s'agit, en fait, de tutoyer cette frontière qui sépare un corps vivant d'un corps mort<sup>lxv</sup>. Avec l'envie de recueillir le dernier souffle, celui qui donnerait la clé du mystère : la mort du soldat prussien, dans *Le Calvaire*, commence par une observation attentive de l'homme, une description détaillée du corps (« *la vie coulait à plein dans ce corps robuste* »). En scrutant ces chairs, Jean en vient à s'interroger sur l'existence pour finalement tirer, sans vouloir faire le mal. Maladresse ? Faiblesse ? Et si ce mauvais réflexe s'expliquait par le désir fou de saisir – au-delà des différences factices (le physique, la nationalité), la fragilité humaine ? « *Savoir tuer !...* –

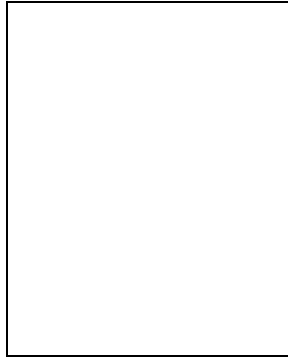
explique le bourreau dans *Le Jardin des supplices* – *c'est-à-dire, travailler la chair humaine, comme un sculpteur sa glaise ou son morceau d'ivoire... en tirer la somme, tous les prodiges de souffrance qu'elle recèle au fond de ses ténèbres et de ses mystères* »<sup>lxvi</sup>. Ténèbres et mystères : voilà les deux termes qui résument notre explication...

## VOIR LE CORPS, VOIR LA SOCIÉTÉ

Dès lors, l'impératif de dévoiler ce qui est caché derrière les chairs, devient une position de principe, non seulement pour l'homme, mais aussi pour la société. Le voyeurisme s'étend à tous les corps, qu'ils soient faits d'os et de chair ou de citoyens, corps anatomique ou corps constitué. De fait, à travers ses ouvrages, le romancier met à jour les tares, les immondices – pour reprendre une expression déjà signalée par ailleurs – des classes sociales. Célestine, dans cette perspective, n'est plus la simple bonne au service des maîtres, elle est le regard qui pénètre dans l'intimité de la famille. « *Je puis me vanter que j'en ai vu des intérieurs et des visages, et de sales âmes* »<sup>lxvii</sup>. En trois mots, nous avons une synthèse de ce qui nous avançons : Célestine perce le secret (*voir*) des corps (*visages*) et des foyers (*intérieurs*) ; elle s'occupe de la toilette des maîtres et pousse les portes, sous le prétexte (tantôt réel, tantôt fallacieux) de faire son service. De même le viol de Sébastien Roch n'est-il pas d'une certaine façon vengé par ce travail d'écriture qui dévoile la sinistre vérité ? Par ses mots, le narrateur abat la façade derrière laquelle se retranchent les jésuites.

Car, c'est une constante de l'œuvre mirbellienne : les personnages poussent, sans arrêt, des portes, brisent, sans arrêt, des serrures. Pour scruter l'intimité de l'homme et de la société. Aussitôt que l'abbé Jules meurt, la famille se précipite pour forcer le cadenas de la malle. « *La malle ouverte, écrit Jean-Louis Cabanès, c'est la dernière confession, provocation de l'abbé. Elle signifiait d'abord le secret, la mise à l'abri, elle étale maintenant les dérisoires obsessions d'une vie. Le testament du prêtre transforme les spectateurs en voyeurs, les enfers personnels attirent "des têtes curieuses". Ce qui est exhibé est peut-être ce qui est désiré par les voyeurs, immobiles et fascinés. L'inavouable, maintenant avoué, sert de révélateur* »<sup>lxviii</sup>. Autrement dit, en brûlant le corps-objet jusqu'à provoquer son implosion, Mirbeau dévoile les secrets d'un particulier, mais aussi (mais surtout) ceux d'une société, qui préfère feindre l'ignorance quand la vérité semble inavouable. Porte également avec le père Kern qui, au moment où il entraîne Sébastien, ouvre la pièce fatale. Le narrateur insiste sur cette frontière : « *Le prêtre ouvrit la porte* », « *entrez* », « *referma la porte, qu'il verrouilla soigneusement* »<sup>lxix</sup>. Il s'agit, là encore, d'officialiser, en quelque sorte, un seuil au delà duquel se trouve le secret invisible, voire indicible. La porte, telle la peau sur le corps, doit faire écran, obstacle à la révélation. À tel point que, lorsque Sébastien devient une menace pour le collège des Jésuites (soit une forme de société)<sup>lxx</sup>, on décide de l'enfermer dans une chambre reculée : « *Sébastien a gravi des escaliers, traversé des couloirs, des paliers sombres, des recoins louches* ». La censure, un instant menacée, est rétablie : le Père de Marel, auquel l'enfant se confie, interdit de parler afin de sauver l'Ordre. L'Ordre des soldats de Dieu, certes mais aussi l'Ordre social tout court.

Finissons avec un dernier exemple : *Le Jardin des supplices*.



*Le Jardin des supplices.* Edy Legrand.

Dans ce récit, Clara (dont le prénom est tout un programme) entraîne le narrateur à la découverte des forçats. Or cette initiation est tout autant anatomique (« *Quand je vais aux forçats... ça me donne le vertige... et j'ai, dans tout le corps, des secousses pareilles à de l'amour... Il me semble, vois-tu... il me semble que je descends au fond de ma chair... tout au fond des ténèbres de ma chair...* »<sup>lxxi</sup>) que politique. En effet la jeune femme tente, dans un même élan, d'appréhender la réalité des corps<sup>lxxii</sup> que les tortionnaires déchirent et la réalité d'une société qui se retranche derrière une « *porte [qui s'ouvre] sur un large couloir obscur* »<sup>lxxiii</sup>. À l'instar de ce qui se passait dans *Sébastien Roch*, la vérité est dans l'obscurité, dans l'intimité, dans le corps. Peu importe que l'écrivain parle tantôt d'un individu, tantôt d'une société puisque les odeurs sont les mêmes : « *Cela sent, comme quand je t'aime* »<sup>lxxiv</sup>. Baigne, organe : la pourriture s'écoule de l'un à l'autre sans que, *in fine*, le lecteur puisse saisir une seule petite différence.

## CONCLUSION

« *Taisez-vous donc, petit malheureux* » : l'ordre intimé autrefois à Sébastien par le Père de Marel, retentit encore aujourd'hui. En effet, comme l'écrit Michel Delon dans un article consacré à Octave Mirbeau<sup>lxxv</sup>, « *comment a-t-on pu oublier à ce point celui qui fut une des voix majeures au tournant du siècle ?* ». Assurément, les positions politiques de notre écrivain, sa violence, son outrance lyrique expliquent bien des réticences. Cependant, il nous semble que la description mirbellienne de l'humanité provoque tout autant de rejets. De fait, la prétention humaine à se croire au-dessus des autres créatures ne fait pas bon ménage avec la triste réalité de l'outre. Or Mirbeau n'a cessé dans les romans que nous avons étudiés de rappeler notre condition, de dénoncer les hypocrisies. Si Adam, selon la Bible, était fait de glaise, l'homme moderne, selon l'auteur du *Jardin des supplices*, est fait de boues. Le constat est-il sévère, injuste, lucide, provocant, choquant ? Chacun jugera en conscience ; il n'empêche qu'il ne constitue en aucun cas, une invitation à la démission. Bien au contraire...

Yannick LEMARIE

---

i. Expliquons-nous un peu sur ce titre énigmatique. Interrogé par Maurice Fernancourt sur le sexe des âmes, Kimberley dit simplement : « — *Les âmes n'ont pas de sexe, mon cher Maurice... Elles ont... / — Du poil... aux pattes... chuchota Victor Charigaud, très bas [...]* » (*Le Journal d'une femme de chambre*, Folio, Edit. 1984, p. 256).

Pour les autres œuvres citées dans cet article, nous avons choisi les éditions suivantes : *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules*, *Sébastien Roch*, *Les romans autobiographiques*, Mille pages-Mercure de France, 1991. *Le Jardin des supplices*, U.G.E. 10/18, 1986. Nous avons décidé de nous en tenir à ces cinq romans, pour différentes raisons (chronologique,

---

structurelle, pratique...) qu'il ne nous a pas semblé utile de développer ici.

- ii. Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Klincksieck, 1991, p. 9.
- iii. Un seul exemple pour illustrer notre propos : «*trop gâtés, trop adulés, les uns et les autres, ceux de la drague et ceux du bistouri, abusèrent de la situation : financièrement, en exploitant leurs clients ou leurs dupes ; intellectuellement, en étendant jusqu'à la philosophie leur fatuité professionnelle, en prétendant régler les esprits*». (*Devant la douleur*, Bouquins, 1992, p. 148). Il est évident que la foi de Daudet ne pouvait tolérer une science qui, non seulement se préoccupait du corps, mais qui, *horresco referens*, remplaçait le prêtre.
- iv. Nous renvoyons à quelques histoires parues dans *La Vie populaire* : *Asdrubal* (N°63, 26.08.1888, avec Flersijepette), *L'envieux puni* (N°90, 8.11.1888, avec Malivente)...Ajoutons, pour être tout à fait honnête que cet écrivain a donné des œuvres moins inspirées du pétomane, comme *Floréal*. Delagrave, Paris, 1893.
- v. Nous songeons, ici, particulièrement à Fantine, dont la destruction des chairs (perte de cheveux, arrachage des dents ou destruction du sexe par la prostitution) permet de sauver l'âme, ou encore à Éponine, «*un élément clé de la méditations des Misérables sur l'âme*» (Agnès Spiquel, *Éponine au miroir*, in *Les Misérables, nommer l'innommable*, Paradigme, Orléans, 1994, p. 97).
- vi. Samuel Lair, «*Guy de Maupassant et Octave Mirbeau : le clos et l'ouvert*», *Cahiers Octave Mirbeau*, N°3, p. 15-29. Nous le rejoignons sur certains points, en particulier lorsqu'il évoque une évaporation du Moi.
- vii. Pierre Michel en dresse la liste dans son article «*Mirbeau et Zola : entre mépris et vénération*», *Les Cahiers Naturalistes*, N°64, 1990, pp. 47-77.
- viii. P. Michel, Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau, biographie*, Séguier, 1990, p. 210. Mirbeau, ainsi que le soulignent les chercheurs, mettait à part Zola.
- ix. Nous reprenons cette expression à Octave Mirbeau lui-même : «*Si j'insiste autant sur des détails en apparence insignifiants, c'est que, pendant toute ma vie, j'ai été obsédé par les histoires de chats de mon enfance*» (*Le Calvaire*, Mercure de France, 1991 p.14). Le détail est la voie royale de l'inconscient, selon le critique Naomi Schor.
- x. Toutes ces citations sont extraites de Sébastien Roch (p. 857, 863), *Le Calvaire* (pp. 106, 200, 273), *L'Abbé Jules* (p.71).
- xi. Sébastien Roch, *op. cit.*, p. 745.
- xii. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1992, p. 300.
- xiii. *Le Journal d'une femme de chambre, op. cit.*, p. 357
- xiv. *Le Calvaire, op. cit.*, p. 289.
- xv. *L'Abbé Jules, op. cit.*, p. 349.
- xvi. *Le Calvaire*, p. 131.
- xvii. Ruth Winter, *Le Livre des odeurs*, Seuil, 1978, p. 9.
- xviii. Emile Zola, *Fécondité*, Œuvres Complètes, Cercle Précieux du livre, T. 8, p. 411.
- xix. *Le Calvaire, op. cit.*, p. 110.
- xx. Nous employons ce terme car la scène décrite par Mirbeau s'apparente à une parodie du Calvaire. En effet, nous lisons des expressions («*Deux fois, il tomba et deux fois il se releva*») qui détournent les Écritures Saintes
- xxi. *L'Abbé Jules, op. cit.*, p. 450. Cet épisode est à rapprocher d'un autre épisode, celui du petit chien de bois sous la queue duquel se trouvaient des pièces de cinquante centimes. («*Il a encre crotté sa pièce de dix sous, ce petit chien-là !*» p. 379).
- xxii. Sébastien Roch, *op. cit.*, p. 882.
- xxiii. *L'Abbé Jules, op. cit.*, p. 385.
- xxiv. *Le Journal d'une femme de chambre, op. cit.*, p. 273.
- xxv. *L'Abbé Jules, op. cit.*, p. 428 ; *Le Journal d'une femme de chambre, op. cit.*, p. 72 et 85 ; *Le Jardin des supplices*, 10-18, p. 140.
- xxvi. *Le Journal d'une femme de chambre, op. cit.*, p. 92
- xxvii. *Ibidem*, p. 189.
- xxviii. «*Ses lèvres pendent et luisent comme la margelle usée d'un vieux puits...*» ; «*une petite femme [...] parfumée comme un bidet*» (*Ibidem*, p. 338 et 350)
- xxix. Paul Hervieu, *Flirt*, Fayard, Édition illustrée, Date d'édition inconnue, p. 11.
- xxx. Camille Lemonnier, *Un Mâle*, Fleuron, 1996, p. 194.
- xxxi. Élémir Bourges, *Le Crépuscule des Dieux*, Christian Pirot, 1987, p. 207.
- xxxii. *Le Calvaire, op. cit.*, p. 116.
- xxxiii. *Ibidem*, pp. 28, 45, 66, 165, 171, 209, 230...
- xxxiv. *Le Journal d'une femme de chambre, op. cit.*, p. 48
- xxxv. *L'Abbé Jules, op. cit.*, p. 385.
- xxxvi. *Le Journal d'une femme de chambre, op. cit.*, p. 210.
- xxxvii. «*Elle demandait finalement la permission de délayer son corset. / – Ouf ! faisait-elle... Ce n'est pas qu'il me serre trop... Au contraire... Mais tous les soirs, à cette heure-ci, je gonfle, je gonfle du double... C'est très inquiétant... Qu'en pensez-vous, monsieur Dervelle ?*» (*L'Abbé Jules, op. cit.*, p. 365.)
- xxxviii. *Le Jardin des supplices, op. cit.*, p. 140.
- xxxix. Nous n'avons pas parlé du «bossu». Pourtant, il y aurait une étude à faire sur la présence des bossus dans les ouvrages de la fin-de-siècle, particulièrement chez Mirbeau...
- xl. *L'Abbé Jules, op. cit.*, pp. 420-421.
- xli. Cf. le commentaire de Célestine, lorsqu'elle joue le rôle de garde malade auprès de M. Georges : «*Ah oui !...je fus heureuse... heureuse surtout de voir le gentil malade renaître peut à peu... ses chairs se regonfler et reflleurir son visage, sous la poussée d'une sève neuve*» (p. 173) C'est nous qui soulignons.
- xlii. *Le Calvaire, op. cit.*, p. 65.
- xliii. *Ibidem*, p. 69.
- xliv. *Ibidem*, p. 64.
- xlv. *L'Abbé Jules, op. cit.*, p. 399.
- xlvi. *Le Calvaire, op. cit.*, pp. 117 et 118.
- xlvii. Sébastien Roch, *op. cit.*, p. 795.

- 
- xlvi. *L'Abbé Jules*, op. cit., p. 61.
- xlvi. *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., p. 414.
- l. Pour toutes les citations de ce paragraphe, *ibidem*, op. cit., p. 94, 96, 106, 118, 140. Nous avons choisi de prendre un roman afin de montrer que le romancier privilégie bien une certaine façon de décrire les réactions corporelles.
- li. *Ibidem*, p. 132.
- lii. *Ibidem*, p. 53.
- liii. *Le Calvaire*, op. cit., p. 173.
- liv. *Ibidem*, p. 106.
- lv. Ruth Winter, *Le Livre des odeurs*, op. cit., p. 10.
- lvi. Mirbeau semble de plain pied dans notre époque. En effet, comme le remarque le journal *Le Monde* (en collaboration avec la revue scientifique internationale *Nature*) dans le numéro du 28 février 1997, «*pendant des décennies, les scientifiques ont tenu pour un dogme que l'être humain avait franchi un pas dans l'évolution en rompant les liens phéromonaux qui l'attachaient à ses semblables, et s'était ainsi libéré de ces tyrans du comportement animal. Depuis quelque temps, la biologie moléculaire et l'anatomie apportent un faisceau d'indices qui laisse penser que notre vie sexuelle pourrait elle aussi subir inconsciemment l'influence de phéromones*». Si les chercheurs avaient lu l'œuvre de Mirbeau, peut-être auraient-ils mis moins de temps à admettre ce qui semble une évidence pour tout mirbellien...
- lvii. *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., p. 52.
- lviii. *Le Jardin des supplices*, op. cit., p. 104.
- lix. *Le Calvaire*, op. cit., p. 290.
- lx. *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., p. 258.
- lxi. David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, 1990, p. 222.
- lxii. *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., p. 344.
- lxiii. *Le Jardin des supplices*, op. cit., p. 35.
- lxiv. *L'Abbé Jules*, op. cit., p. 342.
- lxv. D'autres écrivains – et non des moindres – ont évoqué la souffrance et la mort pour tenter de définir la vie. Nous pensons naturellement à Sade, mais aussi à Villiers de l'Isle-Adam qui, dans sa nouvelle *Le Secret de l'échafaud*, tente de faire parler la tête d'un condamné à mort, après que le couperet fut tombé (*Claire Lenoir et autres contes insolites*, p.126-135, Garnier-Flammarion 1984.).
- lxvi. *Le Jardin des supplices*, op. cit., p. 213.
- lxvii. *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., p. 33.
- lxviii. Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., p. 642.
- lxix. *Sébastien Roch*, op. cit., pp. 876-877.
- lxx. Non seulement parce qu'il a été violé, mais aussi parce qu'il *sent*, dorénavant, la vraie personnalité des ces curés qui se prétendent des modèles : «*Ce frère [le prêtre qui conduit l'enfant dans sa prison, juste après sa mise à l'écart] cause à Sébastien une irritante répulsion]. Sa longue redingote crasseuse exhale une odeur combinée de latrine et de chapelle* » (p. 926). Odeur de latrine ! Comment mieux trahir l'intimité du geolier ?...
- lxxi. *Le Jardin des supplices*, op. cit., p. 147.
- lxxii. Corps violemment odorants car, ainsi que nous l'avons dit plus haut, l'odeur, c'est l'intimité...
- lxxiii. *Le Jardin des supplices*, op. cit., p. 168.
- lxxiv. *Ibidem*, p. 203.
- lxxv. Michel Delon, «*Mirbeau l'excessif* », in *Les Énergés de la Belle-Epoque*, *Le Magazine littéraire*, N° 288, mai 1991, pp. 37-39.

**Pierre MICHEL**

***LES COMBATS D'OCTAVE MIRBEAU***

Thèse de doctorat, 387 pages, 285 F

Annales littéraires de l'Université de Besançon  
(diffusion les Belles Lettres)