

LES ROMANS D'OCTAVE MIRBEAU :

"DES LIVRES, OU IL N'Y AURAIT RIEN !... OUI, MAIS EST-CE POSSIBLE ?...".

" (...) il n'y a rien de plus vide, rien de plus bête, rien de plus parfaitement abject que la littérature"ⁱ

Impuissance ? Ambition esthétique ? Rêve d'atteindre par la négation la chimère de l'œuvre pure ? La littérature fin-de-siècle est habitée par l'obsession du vide ; le Rien se dresse, omniprésent horizon d'attente, dont la séduction dépasse largement les bornes de ce qu'on est convenu d'appeler décadence. Mirbeau n'échappe pas à cette tentation, susceptible de rendre compte de l'inflexion qu'il impose aux formes romanesques. La fin du siècle révèle deux tendances que l'on pourrait schématiquement qualifier d'antithétiques, quoiqu'elles concluent à une même subversion du genre. L'une se réclame de Balzac, et à la suite du génial romancier, prétend emplir le roman : philosophie, arts, médecine..., le roman absorbe toute matièreⁱⁱ. Un mouvement inverse, depuis Flaubert, évide le texte. Le livre sur rien s'accomplit dans l'absence du livre, paradoxalement matérialisée par l'abstention raisonnée des esthètes, renonçant à écrire. L'on écrit, pourtant, mais l'attraction du silence détermine un parti pris d'écriture, dont le personnage d'un roman inachevé propose le modèle :

*"Eh bien, voilà ce que je voudrais faire, comprends-tu ? Des toiles, où il n'y aurait rien !... Oui, mais est-ce possible ?..."*ⁱⁱⁱ.

Mirbeau, du *Jardin des supplices* au *Journal d'une femme de chambre*, de *Dans le ciel* aux *Vingt-et-un jours d'un neurasthénique* jusqu'à *La 628-E8*, approfondit cette démarche d'évidement du texte et en enrichit les procédés.

Le Rien comme horizon d'attente esthétique.

Le vertige du Rien éclaire la littérature romanesque de la fin du siècle, héritière des ambitions de Flaubert qu'elle radicalise. Le projet d'effacer l'objet du texte – écrire sur rien – se précise en volonté de faire l'économie du texte lui-même. En témoigne la fascination multiforme pour le livre disparu. Des Esseintes rêve d'ouvrages perdus comme d'un fleuron de sa collection^{iv}. Simultanément, le vide creuse la place de l'auteur. L'ambiguïté du chapitre X de *À rebours* laisse planer le doute : l'esthète des Esseintes n'est-il pas aussi un écrivain repentant ?

"(...) il se répéta cette ingénieuse, mélancolique et consolante antienne qu'il avait jadis notée dès son retour à Paris"^v.

Si pourtant il a écrit, il n'écrit plus et ce premier poème demeure en toute hypothèse le dernier : l'écrivain se trouve ainsi fantasmatiquement réduit au silence. Aussi s'adonne-t-il à une lecture, qui ne rêve elle-même que de son abolition dans la disparition du livre. Après *Là-bas*, les romans de Huysmans délaissent peu à peu l'invention au profit du compte rendu, transformant l'œuvre en un "*vide-lecture*"^{vi}, qui corrobore le mot cruel de Léon Bloy :

"Quand on en arrive, à force de rareté, à cesser tout à fait d'écrire"^{vii}.

Le héros de Remy de Gourmont, Hubert d'Entraques, disciple de des Esseintes, abandonne de même l'écriture pour la lecture, et cette démarche que l'on considérerait volontiers comme une régression de la création à l'impuissance est présentée comme un progrès, dans lequel s'accomplit la vocation : "*je me suis retrouvé*"^{viii}. Aussi se plaît-il à évoquer comme idéal littéraire une disparition programmée :

"Un moine du onzième siècle avait écrit un ouvrage intitulé : le Rien

dans les ténèbres ; *Enragues ne put jamais en trouver d'autre trace que la mention du titre : c'était l'un des livres inconnus qu'il aurait voulu lire*^x.

Le livre inconnu d'Enragues est exemplaire, puisque son titre redouble sa disparition et la justifie. L'existence du livre est *a priori* récusée et il tire sa valeur de cette négation. Écrire ce livre par avance perdu, par avance inexistant, telle est l'ambition du roman fin-de-siècle.

L'une des intuitions les plus fondamentales de l'époque se manifeste dans cette métamorphose des exigences créatrices, substitution volontaire et complexe du silence à la parole, du Rien à la création. L'idée de décadence n'est autre, peut-être, que la mise en évidence d'une alliance de mots dans l'expression consacrée "d'œuvre d'art" et l'affirmation de l'essentielle résistance de l'art à toute incarnation. Si le Verbe ne s'incarne plus, comme le découvre Enragues, l'Œuvre, pour atteindre l'Art, doit demeurer en suspens et exhiber toujours sa possible abolition. "*Aboli bibelot d'inanité sonore*"^x, la création se déploie tout entière dans une nébuleuse esthétique, dont la rêverie mallarméenne fournit l'expression quintessenciée :

"L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés. (...) Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs"^{xi}.

Le silence s'impose comme horizon d'attente, gage de l'art véritable, Poème :

"et, dans des bouleversements, tout à l'acquit de la génération, récente, l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine. Très avant, au moins, quant au point, je le formule : – À savoir, s'il y a lieu d'écrire"^{xii}.

Mirbeau semble, au premier abord, loin de ces préoccupations. Excès de matière, d'informations, de thèses, trop explicitement affichées : chez le journaliste qu'il fut, la langue de "*l'universel reportage*" ne l'emporte-t-elle pas sans relâche sur "*la notion pure*"^{xiii}, et la volonté du polémiste de stigmatiser immédiatement ne fait-elle pas obstacle au silence, fût-il bavard ? Romancier "engagé" – même si son engagement semble parfois fluctuant –, Mirbeau sans relâche défend et attaque, dénonce une éducation qui pervertit^{xiv}, la guerre et son absurdité..., animé d'une volonté politique et polémique, apparemment incompatible avec la vocation des esthètes et leur rêverie sur la quintessence de l'œuvre. Le Rien n'en perce pas moins dans ses romans. Présent dès les origines à l'état de thème, il devient dans les derniers textes au moins le support d'une esthétique et le principe de la métamorphose de la veine romanesque de l'auteur. L'œuvre s'articule autour du Néant, tout à la fois dénoncé comme faiblesse, lâcheté, pusillanimité, et revendiqué comme expression supérieure, principe d'une authentique œuvre d'art.

Schopenhauerisme.

Les premiers romans de Mirbeau retiennent l'attention par leur agressivité dans la négation. Obsession personnelle du romancier sans doute^{xv}, la rhétorique du Néant trouve un appui dans la philosophie de Schopenhauer, alors largement diffusée en France. Le pessimisme et l'abandon consenti de la volonté apparaissent comme les termes principaux de cet intérêt pour le philosophe, avoué puis renié par Huysmans^{xvi}, condamné par Péladan comme l'un des symptômes les plus criants de décadence^{xvii}. Les premiers romans de Mirbeau accordent une place de choix aux motifs plus ou moins directement schopenhaueriens et participent par ce biais à un pessimisme, qui peut trouver sa résolution dans le silence et la contemplation ou dans une vaine fureur destructrice. *Le Calvaire* est tout entier placé sous le signe de la mort et de l'échec, rythmé par la répétition des "*rien*". Les carrières avortées d'artistes "*vidés*"^{xviii}

répondent au "néant" qu'est la femme, "*ce joli animal inconscient, ce bibelot, ce bout d'étoffe, ce rien*"^{xxix} ; l'amour est un "*nihilisme*"^{xxx}, qui annule la puissance créatrice, ne laissant d'autre aspiration que celle de "*l'infinie volupté du néant*"^{xxxi} : "*Rien, rien, rien*"^{xxxii}, tel est le leitmotiv de ce roman, ouverture sur le "*noviciat du néant*"^{xxxiii}.

Si le pessimisme, voire le nihilisme du *Calvaire*, ne relèvent pas nécessairement d'une influence philosophique, *L'Abbé Jules*, en revanche, professe très explicitement les théories du philosophe, tout particulièrement la puissance irrésistible des instincts et les conséquences funestes du "vouloir-vivre", dont l'homme ne saurait se délivrer : ainsi Jules, désir permanent, toujours insatisfait, ballotté entre la souffrance du désir et l'ennui momentané que donne son éphémère satisfaction. Impuissant à résister à ses pulsions, déçu de leur réalisation, il s'abîme dans un érotisme solitaire irrésistible, la mort même, conformément à l'intuition du philosophe, se révélant une issue illusoire, puisque le vouloir-vivre s'y maintient désespérément, comme en témoigne la chanson qui brûle les lèvres de l'abbé sur son lit de mort^{xxiv}. L'abstention schopenhauerienne que prêche l'abbé à son neveu demeure lettre morte : il s'avère difficile d'être "*un Rien*"^{xxv}. Le roman donne à lire la fascination du Néant, creusant avec humour l'écart qu'on pressent entre créer – ou dire – le Rien et ne rien créer ou ne rien dire. Telle l'opposition entre Pamphile ou Jules et l'évêque pusillanime qui

"n'avait rien à dire, ne voulait rien dire, ne pouvait rien dire. (...) Où trouver des phrases assez insignifiantes, des mots assez effacés pour que les pages qu'il allait écrire équivalassent à des pages blanches ?"^{xxvi}.

Impressionnisme.

L'influence du philosophe, explicite dans les premiers romans, s'atténue dans les textes suivants, relayée en partie au moins par la découverte de l'impressionnisme, conçu dès lors comme vecteur privilégié de l'esthétique du Rien. Il ne s'agit pas de revenir ici sur le rôle de Mirbeau, découvreur de talents, ami et admirateur fidèle de Rodin et Monet. En marge de ses études critiques, *Dans le ciel* propose une lecture de l'impressionnisme comme ambition de représenter l'invisible, "*étreindre cet impalpable ; atteindre cet inaccessible*"^{xxvii}. L'idéal de Lucien serait de peindre non plus des visions, mais des sons :

"Tu te rappelles, je t'ai parlé d'un chien qui aboie toujours, d'un chien qu'on ne voit pas, et dont la voix monte dans le ciel, comme la voix même de la terre ?... Voilà ce que je veux faire !... Un grand ciel... Et l'aboi de ce chien !..."^{xxviii}.

Aussi le foisonnement de couleurs, que Mirbeau appréciait chez les impressionnistes et auquel il fait la part belle dans le texte^{xxix}, se conjugue-t-il avec une esthétique du blanc et de la lacune. Le vide creusé dans la toile par le poing rageur de l'artiste déçu^{xxx} ou par le sentiment du "manque" qui l'habite^{xxxi} apparaît comme la seule réponse cohérente à l'idéal de l'artiste.

Le récit subvertit les structures romanesques pour se modeler sur l'idéal impressionniste ainsi défini et installer en son cœur une lacune qui lui donne sens. Appuyé sur une structure complexe à trois niveaux, le texte se construit sur du vide. La folie s'impose de part et d'autre. Au narrateur premier, véritable "néant" d'inconsistance, se substitue un "*fou*"^{xxxii}, "*malade*"^{xxxiii}, "*dément*"^{xxxiv}. Cet artiste avorté^{xxxv} abandonne à son visiteur un "*rouleau de feuilles crasseuses*"^{xxxvi} : le corps du texte est constitué par ce récit presque anonyme, au statut incertain. Aussi adopte-t-il une forme inusitée :

"Ces pages que j'écris ne sont point une autobiographie, selon les normes littéraires"^{xxxvii}.

Le sens du mystère.

La décomposition du texte, loin de relever d'une maladresse, s'inscrit dans une volonté esthétique, qui donne sa pleine mesure au thème impressionniste. Comme le peintre, le romancier aspire à

"toute la nature impalpable et invisible (...), l'art vrai, l'art auguste, l'art artiste"^{xxxviii}.

Ce concept s'impose de roman en roman, élément essentiel de l'esthétique mirbellienne, habitée par le sens du mystère :

"Écrire ce que tout le monde sait !... Le premier huissier et le premier vaudevilliste venu seront, sous ce rapport, toujours plus forts que toi !... Sois obscur, nom d'un chien ! L'obscurité est la parure suprême de l'art... C'est sa dignité aussi !... Il n'y a que les mufles et les professeurs qui écrivent clairement ! C'est qu'ils n'ont jamais senti que tout est mystère"^{xxxix}.

Malgré les connotations contemporaines du mystère et bien que Mirbeau ait connu les symbolistes et se soit intéressé de près à leur œuvre, ce qu'il entend par le terme n'a guère à voir avec l'idéal défini par Mallarmé :

"Décadente, Mystique, les Écoles se déclarant ou étiquetées en hâte par notre presse d'information, adoptent, comme rencontre, le point d'un Idéalisme qui (pareillement aux fugues, aux sonates) refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant ; pour ne garder de rien que la suggestion. (...). Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régît les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt"^{xl}.

L'expression mirbellienne du mystère répudie le flou et le vague auxquels se complaisent les symbolistes. Elle s'insurge de même contre le refus de la nature, qui sert de toile de fond idéologique à cette écriture. En une démarche plus proche à tout prendre de celle des mystiques, Mirbeau préfère à l'expression suggestive, supposée signifier à la fois l'objet et tout un arrière-fond de pensées ou d'idées plus ou moins indéfinies, la négation radicale de cet objet, rendu sans équivoque à l'invisible ou à l'indicible. Le romancier cultive le Rien, pour atteindre le Tout, c'est-à-dire la vie.

Dans ce contexte, le seul roman susceptible de toucher l'art est celui qui s'anéantit. *Dans le ciel*, roman fou, toujours en suspens, en est l'exemple le plus probant. Cela est si vrai que le texte ne fut jamais publié comme roman : on ne saurait mieux mettre en évidence l'essentiel potentiel d'anéantissement qu'il comporte. Le Rien ne se résout pas ainsi en une tentation psychologique, ni même en une curiosité philosophique, mais exprime une ambition esthétique, d'autant plus difficile à mettre en œuvre que Mirbeau doit concilier les exigences du Rien avec les lois de la création. Aussi son œuvre expérimente-t-elle un certain nombre de procédés qui permettent la réconciliation de la création et du Néant, comme principe de l'Art.

Dislocation du roman : de la disparition de l'auteur à l'éclatement du texte.

Si l'inachèvement est l'expression la plus radicale de l'ambition du Rien, *Dans le ciel* n'est pourtant pas un hapax sur lequel seul pourrait se fonder l'analyse. Les romans de Mirbeau en portent tous la marque, sensible dans la dislocation qu'il fait subir au genre, toujours tiraillé entre polémique, pamphlet, exposé didactique, reportage, poésie, autant que dans la récurrence de procédés qui, dans *Le Jardin des supplices* comme dans *Le Journal d'une femme de chambre* tendent à présenter le texte comme une confession en marge des lettres, répudiant non seulement le roman, mais encore la littérature.

Malgré d'évidentes différences, les deux romans, publiés en 1899 et

1900, sont structurellement très proches et inaugurent chez Mirbeau une veine nouvelle, à laquelle se rattache également *Les Vingt-et-un jours d'un neurasthénique*. Une même fiction les présente comme des œuvres d'anonymes, tombées par hasard entre les mains d'un narrateur prompt à les restituer au public. Le *Frontispice* du *Jardin des supplices* présente une réunion d'hommes après-dîner, dans un cadre très aurevillien – plus directement proche sans doute de l'univers de Lorrain ; mais Lorrain, en cette matière, doit beaucoup à Barbey. L'un d'eux, "*l'homme à la figure ravagée*"^{xli}, prend la parole : le corps du texte se présente ainsi fictivement comme un récit :

"J'ai écrit, dit-il, le récit de cette partie de ma vie... Longtemps, j'ai hésité à le publier, et j'hésite encore. Je voudrais vous le lire. (...) Cela s'appelle : *Le Jardin des supplices*..."^{xlii}.

Ce narrateur entend conserver l'anonymat ; l'exigence n'aurait rien d'étrange, s'il ne la soulignait en avant-propos, manière d'accentuer la distance entre l'auteur et le personnage et d'augmenter l'écart entre le texte et la littérature^{xliii}. *Le Journal d'une femme de chambre* est précédé d'un avertissement qui joue le même rôle :

"Ce livre que je publie sous ce titre : *Le Journal d'une femme de chambre* a été véritablement écrit par Mlle Célestine R..., femme de chambre"^{xliv}.

La fiction du texte confié à l'auteur est certes banale. Elle tire néanmoins un intérêt nouveau du contexte dans lequel elle se trouve. La dépossession volontaire à laquelle se soumet l'auteur abandonnant son texte ressortit à l'esthétique du Rien : la publication d'un texte anonyme – fût-ce fictivement – est une étape dans le processus d'abolition du texte.

Ces romans témoignent de fait d'une grande désinvolture quant à la pratique romanesque. La narration y est bafouée par une forme de surenchère, accumulant anecdotes et dénonciations, au mépris de la cohérence même d'un récit qui semble n'obéir à d'autres règles que celles de l'arbitraire d'une rencontre ou de l'inspiration. L'assemblage de morceaux choisis se double d'un mélange de tons qui mine l'unité du texte. Des articles ailleurs publiés s'insèrent tant bien que mal dans le roman, lui imposant au moins momentanément un statut ambigu^{xlv}. Les personnages n'ont d'autre raison d'être que quelques phrases à prononcer, une attitude à tenir. Cette formule trouve certes une explication simple dans la politique contemporaine d'édition, qui exigeait qu'un roman parût d'abord en feuilleton pour la presse. On supposera pourtant que Mirbeau s'y prête d'autant mieux que cette pratique correspond profondément à son esthétique. *Le Journal d'une femme de chambre* est à ce titre particulièrement réussi grâce à la combinaison, partiellement absente du *Jardin des supplices*, d'une motivation romanesque minimale et d'une grande liberté de composition^{xlvi}. Le roman est doublement vidé de sa substance : par le "remplissage" forcené, qui mêle divers éléments, voire divers genres, et par la décomposition volontaire et explicite, qui dénonce l'inscription du récit dans l'univers littéraire.

En haine de la littérature.

La quête du Rien s'accomplit dans l'abandon de la littérature, magistralement exploité et mis en scène dans *La 628-E8* (1907). L'anéantissement programmé du livre laisse le champ libre pour une expression esthétique nouvelle, susceptible de rendre compte du mystère. Appuyé sur l'humour et le sens du rythme, le récit se libère des entraves de la "*LITTÉRATURE*", telle que pouvait la définir Gourmont^{xlvii}.

Le texte s'ouvre par un éloge de l'automobile, construit sur une affirmation brutale d'indifférence esthétique, d'autant plus étonnante,

chez un amateur tel que Mirbeau, qu'elle ne s'attaque pas explicitement à l'art officiel honni, mais semble englober toute forme de production artistique :

"Elle m'est plus chère, plus utile, plus remplie d'enseignements que ma bibliothèque, où les livres fermés dorment sur leurs rayons, que mes tableaux, qui, maintenant, mettent de la mort sur les murs, tout autour de moi, avec la fixité de leurs ciels, de leurs arbres, de leurs eaux, de leurs figures... (...) J'entrevois, sans en être troublé, la dispersion de mes livres, de mes tableaux, de mes objets d'art"^{xlvi}.

Atypique, l'œuvre résiste à toutes les classifications génériques, qu'elle prend plaisir à dénoncer. Mieux encore, elle récuse jusqu'à son objet, un trajet en automobile saisi entre rêve et réalité :

"Il y a des moments où, le plus sérieusement du monde, je me demande quelle est, en tout ceci, la part du rêve, et quelle, la part de la réalité. Je n'en sais rien. L'automobile a cela d'affolant qu'on n'en sait rien, qu'on n'en peut rien savoir"^{xlvi}.

Les premières pages de *La 628-E8* se plaisent avec humour à brouiller les pistes. Le texte hésite entre diverses qualifications génériques, conviées toutes ensemble pour mieux être repoussées :

"Voici donc le Journal de ce voyage en automobile à travers un peu de la France, de la Belgique, de la Hollande, de l'Allemagne, et, surtout, à travers un peu de moi-même.

Est-ce bien un journal ? Est-ce même un voyage ?

N'est-ce pas plutôt des rêves, des rêveries, des souvenirs, des impressions, des récits, qui, le plus souvent, n'ont aucun rapport, aucun lien visible avec les pays visités ?"^l.

La première piste proposée, celle du Journal, semble abandonnée dès la deuxième occurrence par la suppression de la majuscule renvoyant à l'usage générique. Reprise un peu plus loin, elle n'a d'autre mérite que de lier le texte aux écrits antérieurs de Mirbeau, plus particulièrement aux *Vingt-et-un jours d'un neurasthénique^l*, l'installant dans l'espace fort inconfortable de la confession d'un fou, comme tel peu susceptible de crédit. Le genre du récit de voyage est de même dénoncé aussitôt que proposé :

"En tout cas, n'attendez pas de moi des renseignements historiques, géographiques, politiques, économiques, statistiques, des documents parlementaires, éditaires, militaires, universitaires, judiciaires..."^{lii}.

Ni Journal, ni autobiographie, ni récit de voyage : la multiplication des pistes contribue autant que leur déni à l'impression de table rase que laisse la lecture des premières pages. Il s'agit pour Mirbeau de creuser un vide : le texte vaut moins pour ce qu'il est que pour ce qu'il n'est pas.

L'humour contribue à miner le texte, le saturant de réflexions sur un néant si envahissant qu'il déborde sur cela même qui devrait lui résister. Ainsi du traditionnel carnet de voyage, que Mirbeau se refuse pourtant à écrire :

"Je sais des gens qui ont le don d'écrire, en marge de leurs guides, au jour le jour, leurs émotions de voyage, ou ce qu'ils croient être leurs émotions ; qui vont, de salle en salle, dans les musées, un stylographe d'une main, un carnet de l'autre, le Baedeker en poche"^{lii}.

Un de ces carnets, découvert par hasard, – on notera combien cette fiction de propos retrouvés est chère à Mirbeau et caractéristique de sa démarche – montre l'invasion du plus trivial même par le vide, matérialisé typographiquement par l'abondance des points de suspension :

"Visité le château de Chambord (voir description dans Baedeker...). On ne bâtit plus comme ça... (...) Me sens consolé, et meilleur... (à développer)..."^{lii}.

Si la parodie l'emporte ici, il n'en reste pas moins que le texte tout entier se construit sur de tels points de suspension, en ce qu'on pourrait appeler, pour reprendre l'expression de Mirbeau, une esthétique du "tronqué" :

"Rentré à l'hôtel, exténué, fourbu, la tête éclatant sous la pression de

tout ce que j'y ai entassé d'images tronquées, qui cherchent vainement à se rejoindre^{4v}.

Cette esthétique se réclame explicitement de l'impressionnisme^{vi}, qui trouve ici son accomplissement, non seulement comme expression critique, mais également comme support esthétique, machine de guerre contre la logique et la raison, et de ce fait contre les formes romanesques traditionnelles. Mirbeau, dès la dédicace, met l'accent sur la solution de continuité, comme paramètre essentiel de l'ouvrage^{vii}. La structure générale du texte révèle le même parti pris de refus de la continuité et de la logique, revendiqué par le narrateur :

"Vous y verrez souvent, j'imagine, des contradictions qui choqueront votre âme délicate et ordonnée, exaspèreront votre esprit, si plein de forte logique"^{viii}.

La vitesse ou le rythme.

La 628-E8 confirme la modernité de Mirbeau, chantre des beautés de l'industrie et de la technique, adepte des énergies nouvelles :

"Quand vous franchissez les gorges de la Romanche, et que vous apercevez, tapie sur le bord du torrent, au fond d'un abîme de roches, cette toute petite usine qui a capté la chute d'eau, qui l'a transformée en énergie motrice, en lumière, en source infinie de travail, (...) est-ce que vous n'éprouvez pas une impression autrement poignante, est-ce que vous ne sentez pas une poésie autrement grandiose que devant quelques pierres effritées ?"^{ix}.

La louange de l'automobile ne vaut cependant pas seulement comme parti pris de modernisme. La vitesse du véhicule, soulignée à plusieurs reprises par le narrateur, se révèle aussi le principe d'une poétique, modelée sur ses accidents et sur ses conquêtes : multiplication des points de vue, facilité accrue de passer de l'un à l'autre, d'oublier l'un pour l'autre, bientôt disparu de l'horizon. Le rythme fictivement imposé au texte par la machine se présente paradoxalement comme une délivrance des exigences temporelles. Le déroulement chronologique et logique cède la place à la juxtaposition plus ou moins inopinée, plus ou moins arbitraire, motivée par la double fiction du voyage et de la vitesse. L'hypothèse de l'énergie et du mouvement perpétuel délivre Mirbeau des angoisses schopenhaueriennes comme des entraves de la littérature. Le récit approche le mystère de la vie, prétend au statut d'œuvre d'art authentique. Mais il lui faut pour cela se vider d'abord de la substance littéraire "abjecte"^x : l'Art procède en première instance du Néant. Comme le texte s'élabore dans le mouvement, de même le sens, jamais acquis, se construit au fur et à mesure de ce voyage imaginaire qu'est la lecture.

La 628-E8 accomplit ainsi l'intuition dispensée, dès les origines, par Pamphile et éclaire le destin de cette figure étrange, sur laquelle chacun s'interroge : "prophète"^{xi} ? "héros"^{xii} ? "aventurier romantique"^{xiii} ? "vieille canaille"^{xiv}, "rat de bordel"^{xv} ? En un mot : "saint"^{xvi} ou "bandit"^{xvii} ? Révélant le caractère superficiel de ces questions demeurées sans réponse, elle désigne après coup le créateur par le mouvement qui le pousse à créer, plutôt que par l'œuvre achevée. Au *monumentum aere perenium* des classiques, Pamphile, toujours "reparti en queue pays... il est si enragé"^{xviii}, préfère le suspens de la construction. Le Père comble par le voyage le vide sur lequel se dresse son église :

"Dites donc, voilà quarante ans que vous la bâtissez... et il n'y a rien !"^{xix}.

Son œuvre véritable n'est pas cet hypothétique monument dans lequel se fixerait la création. Le rythme pressé de ses voyages souligne la difficulté de l'abstention : peut-être eût-il été plus facile de bâtir l'édifice que de s'en tenir à ce néant toujours recommencé, au prix de vols consentis, de pertes et de maladresses ? Pamphile, se

refusant à la facilité, engage l'artiste dans la voie du rythme créateur, préféré à l'œuvre créée : geste subversif, dans la mesure où, à l'encontre de la tradition, il souligne les liens entre l'art et le néant, oubliant, au moins pour un temps, ceux qui l'attachent à la création :

"Ce n'est pas un bandit, se dit-il... C'est quelqu'un de pire... un poète !"^{ixx}.

Cette position demeure cependant difficile à tenir. La marge est étroite qui sépare l'œuvre en suspens de l'abolition dans le silence et l'inexistence, distinguant d'un côté "des livres, où il n'y aurait rien", de l'autre l'absence d'œuvre. La "gnosticratie" demeure en dernier ressort ambiguë :

"— Voyons !... il pouvait continuer à penser, à rêver le monde, pendant l'éternité des éternités... Et il l'a créé ?... L'imbécile !... Et il l'a créé tel qu'il est encore ?... (...). Inimaginable !... Et qu'est-ce qu'il a maintenant, avec cet univers sur les bras ?... Rien... plus rien... plus rien... C'est bien fait... !"^{xxi}.

Marie-Françoise MONTAUBIN
Université Paris VII.

-
- i. Octave Mirbeau, lettre à Monet (1890), citée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau. L'imprécateur au cœur fidèle*, Paris, Séguier, 1990, p. 421.
- ii. Huysmans, *À rebours, Préface écrite vingt ans après le roman*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1977, p. 71 : "puis, le désir qui m'appréhendait de secouer les préjugés, de briser les limites du roman, d'y faire entrer l'art, la science, l'histoire, de ne plus se servir, en un mot, de cette forme que comme d'un cadre pour y insérer de plus sérieux travaux".
- iii. Octave Mirbeau, *Dans le ciel*, Texte établi, annoté et présenté par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Caen, L'Échoppe, 1989, p. 119.
- iv. *À rebours*, op. cit., p. 114 : "À coup sûr, il regrettait amèrement l'Eustion et l'Albutia, ces deux ouvrages de Pétrone que mentionne Placide Fulgence et qui sont à jamais perdus".
- v. *À rebours*, op. cit., p. 227.
- vi. Léon Bloy, "Joris-Karl Huysmans de l'Académie Goncourt", *Sur Huysmans*, Éditions Complexe, "Le Regard littéraire", 1986, p. 30 : "En route, le vide-lecture qui précéda immédiatement la Cathédrale".
- vii. *Ibid.*, op. cit., p. 38.
- viii. Remy de Gourmont, *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, 10/18, "Fins de siècles", 1982, p. 326-327.
- ix. *Ibid.*, op. cit., p. 67.
- x. Stéphane Mallarmé, "Plusieurs sonnets", *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 68.
- xi. Stéphane Mallarmé, "Variations sur un sujet", *Crise de vers, Œuvres complètes*, op. cit., p. 366-367.
- xii. "La musique et les lettres", *Œuvres complètes*, op. cit., p. 645.
- xiii. "Variations sur un sujet", *Crise de vers*, op. cit., p. 368.
- xiv. *Le Calvaire*, 10/18 "Fins de siècles", 1986, p. 40 : "Ah ! combien d'enfants qui, compris et dirigés, seraient de grands hommes peut-être s'ils n'avaient été déformés pour toujours par cet effroyable coup de pouce au cerveau du père imbécile ou du professeur ignorant". La dénonciation de l'éducation traverse l'œuvre comme un leitmotiv. Thème central de Sébastien Roch, elle apparaît encore par exemple dans *Dans le ciel*, op. cit., p. 46 : "je redevins la proie de l'éducation familiale, avec tout ce qu'elle comporte de déformations sentimentales, de lésions irréductibles, et d'extravagantes vanités".
- xv. On connaît l'angoisse de l'impuissance qui étreignait Mirbeau et qu'un coup d'œil rapide sur sa biographie confirme : à chaque page ou presque s'impose le douloureux aveu de l'absence d'inspiration, de la faiblesse intellectuelle. Sur cette question, nous renvoyons à la très complète biographie de Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau, L'imprécateur au cœur fidèle*, loc. cit.
- xvi. *À rebours*, op. cit., p. 348 : "Il appelait à l'aide pour se cicatriser, les consolantes maximes de Schopenhauer".
- xvii. Joséphin Péladan, *Le Vice suprême* (1884), Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 76 : " (...) toutes ces lâchetés ont un but : l'immense soulagement d'abdiquer toute activité, le nirvana du passivisme (...). Aux époques d'épée, on faisait bon marché de sa vie ; aux époques de dandysme, on fait bon marché de sa volonté. Vivre est si nauséeux qu'on s'abandonne sous le martellement de l'habitude à ce lent suicide : l'ivresse de l'inertie". L'impact du philosophe sur la littérature fin-de-siècle mériterait une étude d'ensemble.
- xviii. *Le Calvaire*, op. cit., p. 102.
- xix. *Ibid.*, op. cit., p. 189-190.
- xx. *Ibid.*, op. cit., p. 147.
- xxi. *Ibid.*, op. cit., p. 221.
- xxii. *Ibid.*, op. cit., p. 107.
- xxiii. *Ibid.*, op. cit., p. 21-22.
- xxiv. *L'Abbé Jules*, Les Romans autobiographiques, Mille Pages, Mercure de France, 1991, p. 651-652 :

Le curé lui d'manda
Lari ra

Le curé lui d'manda :
Qu'as-tu sous ton jupon
Lari ron
Qu'as-tu sous ton jupon".

- xxv. *Ibid.*, op. cit., p. 595-596 : "– Qu'est-ce que tu dois chercher dans la vie ?... Le bonheur... (...) Ne pas sentir son moi, être une chose insaisissable, fondue dans la nature, comme se fond dans la mer une goutte d'eau qui tombe du nuage, tel sera le but de tes efforts... Je t'avertis que ce n'est point facile d'y atteindre, et l'on arrive plus aisément à fabriquer un Jésus-Christ, un Mahomet, un Napoléon, qu'un Rien".
- xxvi. *Ibid.*, op. cit., p. 480.
- xxvii. *Dans le ciel*, op. cit., p. 119.
- xxviii. *Ibid.*, op. cit., p. 125.
- xxix. *Ibid.*, op. cit., p. 109-110, par exemple : "Qu'importe à la si misérable humanité que je peigne des peupliers, en rouge, en jaune, en bleu ou en vert, et que je distribue tranquillement des violets et des orangés, pour simuler l'eau d'un fleuve et l'impondérable éther d'un ciel ?".
- xxx. *Ibid.*, op. cit., p. 89 : "Et d'un geste violent, il retournait sa toile contre le chevalet, quand il ne la crevait pas, d'un coup de poing furieux".
- xxxi. *Ibid.*, op. cit., p. 139 : "Pourquoi me dis-tu que c'est beau ?... (...) Oui, il manque quelque chose...".
- xxxii. *Ibid.*, op. cit., p. 27.
- xxxiii. *Ibid.*, op. cit., p. 28.
- xxxiv. *Ibid.*, op. cit., p. 29.
- xxxv. *Ibid.*, loc. cit. : "– Travailles-tu, au moins ?... (...) Tu avais du talent, autrefois...
— J'ai... c'est-à-dire... autrefois j'ai travaillé... j'ai noté mes impressions... toutes les pensées qui me trottaient par la tête... Mais que veux-tu ?... je n'ai pas un livre...".
- xxxvi. *Ibid.*, op. cit., p. 35.
- xxxvii. *Ibid.*, op. cit., p. 55.
- xxxviii. *Le Calvaire*, op. cit., p. 149.
- xxxix. *Ibid.*, op. cit., p. 127.
- xl. Mallarmé, "Variations sur un sujet", *Crise de vers*, op. cit., p. 365.
- xli. *Le Jardin des supplices*, Gallimard, collection Folio, 1991, p. 57.
- xlii. *Ibid.*, op. cit., p. 62.
- xliii. *Ibid.*, op. cit., p. 63 : "À ceux qui seraient tentés de s'étonner de l'anonymat que, en ce qui me concerne, j'ai tenu à garder jalousement au cours de ce véridique et douloureux récit, je dirai : « Peu importe mon nom !... »".
- xliv. *Le Journal d'une femme de chambre*, Gallimard, Folio, 1984, p. 31.
- xlv. Il convient pourtant de ne pas surestimer l'impact de ces répétitions et de ces collages. Si elles nous étonnent et nous semblent contrares à une déontologie de l'écriture, qui voudrait que chaque page publiée soit unique, les reprises terme à terme de passages déjà publiés sont monnaie courante dans la littérature de la fin du siècle : insertions d'articles dans la narration, rappel explicite de romans antérieurs...
- xlvi. La formule, si séduisante soit-elle, révèle pourtant ses faiblesses dans les *Vingt-et-un jours d'un neurasthénique*, (*Œuvres illustrées*, Paris, Les Éditions nationales, 1935), récit décousu d'anecdotes variées, sans autre lien que la neurasthénie du narrateur. Encore ne garantit-elle pas l'unité de voix, puisqu'il cède à l'occasion sans autre forme de procès la parole à un narrateur second, *ibid.*, op. cit., p. 242 : "Parmi les récits dont il voulut bien bercer mon ennui, en voici trois qui ont, il me semble, un goût de terroir bien particulier.
Premier récit : "[...]"
- xlvii. Remy de Gourmont, *Sixtine*, op. cit., p. 119-120 : "Après les tumultueuses divagations de l'amoureux, le romancier venait, artiste ou fossoyeur, qui les recueillait, les attifait de la verbalité, comme d'un linceul aux plis chatoyants et avec des soins, du respect, de la tendresse, les couchait dans le caveau sur la porte duquel des lettres d'or disaient : LITTÉRATURE".
- xlviii. *La 628-E8, Les Œuvres illustrées*, Paris, Les Éditions nationales, 1936, Dédicace à Fernand Charron, p. VIII.
- xlix. *Ibid.*, op. cit., p. 2.
- i. *Ibid.*, op. cit., p. 1.
- ii. *Ibid.*, op. cit., p. 2 : "Alors, me direz-vous, c'est le journal d'un malade, d'un fou, que vous allez nous donner ?".
- iii. *Ibid.*, op. cit., p. 3.
- liii. *Ibid.*, op. cit., p. 3-4.
- liv. *Ibid.*, op. cit., p. 4.
- lv. *Ibid.*, op. cit., p. 9-10.
- lvi. *Ibid.*, op. cit., p. 1 : "des impressions, des récits, qui le plus souvent n'ont aucun rapport, aucun lien visible avec les pays cités", ou encore p. 3 : "Au gré de souvenirs qui ne sont peut-être que des rêves, et de rêves qui ne sont peut-être que des impressions réelles".
- lvii. *Ibid.*, op. cit., p. VI : "Et tel était le miracle... En quelques heures, j'étais allé d'une race d'hommes à une autre race d'hommes, (...) et j'éprouvais cette sensation, – tant il me semblait que j'avais vu de choses – d'avoir, en un jour, vécu des mois et des mois".
- lviii. *Ibid.*, op. cit., p. 4.
- lix. *Ibid.*, op. cit., p. 119.
- lx. Lettre à Monet, voir note 1.
- lxi. *L'Abbé Jules*, op. cit., p. 449.
- lxii. *Ibid.*, op. cit., p. 455 : "Mais les âmes clairvoyantes auraient pu facilement y deviner un héroïsme supérieur, dans sa dégradantes sublimité, aux conventions de fausse vertu".

-
- lxiii. *Ibid., op. cit.*, p. 462.
lxiv. *Ibid., op. cit.*, p. 465.
lxv. *Ibid., op. cit.*, p. 472.
lxvi. *Ibid., op. cit.*, p. 475.
lxvii. *Ibid., loc. cit.*
lxviii. *Ibid., op. cit.*, p. 505.
lxix. *Ibid., op. cit.*, p. 468.
lxx. *Ibid., op. cit.*, p. 476. Le mythe romantique de l'artiste maudit reçoit par là un éclairage nouveau, qui désigne le côtoiement du Néant comme crime de l'artiste.
lxxi. *La 628-E8, op. cit.*, p. 195.